«ТРИУМФ»

ЗОЛОТАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

Олег ТАБАКОВ

Моя настоящая жизнь

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

«Моя настоящая жизнь» — автобиографическая проза Олега Табакова. О счастливом детстве в Саратове (несмотря на войну, потому что «все — любили»). О первых годах в Москве. О незабываемых встречах. О том, легендарном, «Современнике». О кино. О поездках. И конечно же, о «Табакерке»…

- Олег Табаков
  - Анатолий Смелянский
  - Глава первая
    -
    - Коммуналка
    - Война
    - Маршал Лелик
    - Баба Оля
    - Отец
    - Я — анти-антисемит
    - Уроки анатомии
    - Мама
    - Школа
    - Театр моего детства
    - Наталья Иосифовна Сухостав
    - В Москву, в Москву…
    - Экзамены
  - Глава вторая
    -
    - Школа-студия
    - Трифопага
    - Театры
    - Дед Василий
    - Олечка Серова
    - Хлестаков
    - Николай Литвинов
    - Кино
    - «Современник»
    - Ефремов
    - Евстигнеев
    - Галя
    - Сергачев
    - Лиля Толмачева
    - Кваша
    - Анатолий Кузнецов

- Первые гастроли
- Володин
- Кино, кино…
- Меркурьев
- «Шумный день»
- Люся Крылова
- «Голый король»
- «Третье желание»
- Аксенов

○ Глава третья

-
- «Обыкновенная история». Розов. И опять о Гале
- Раневская
- Райкин
- «Невеселый кабачок»
- Прага
- Демократии в театре быть не должно
- Ефремов уходит
- Назначение
- «Современник» обновляется
- Студия
- Лена Майорова
- На Стопани
- Подвал
- Победы и беды
- Вторая студия
- Гарик Леонтьев
- «Крыша»
- Ельцин. Открытие театра
- Снова про кино
- Андрей Попов
- Юра Богатырев
- МХАТ
- Раздел МХАТа

○ Глава четвертая

- Из дневников студии Олега Табакова на Чаплыгина,
-
- «Штудия»
- Театр на Чаплыгина
- Возвращение к Аксенову
- Мария Владимировна Миронова
- «Матросская тишина». Машков
- Газаров

        - Мой земляк Женя Миронов…
        - «Ужин»
        - «Смертельный номер»
        - «Последние»
        - Мы в долгу перед Вампиловым
        - В чем проблема Глумова?
        - «Сублимация любви»
        - Дефолт и премьеры
        - Марина
        - Чем я живу сегодня
    - За помощь в сборе материалов и решении организационных вопросов автор благодарит:
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4

Олег Табаков
Моя настоящая жизнь

Анатолий Смелянский
Лицедей

Есть книги, написанные актерами, есть книги (их большинство), написанные за актеров. Бывают книги надиктованные. Так возникла, например, «Моя жизнь в искусстве», которую ее автор начал сочинять во время американского турне Художественного театра, когда К.С. был относительно свободен от репетиций и спектаклей. Такие ситуации у действующих актеров случаются редко.

Олег Табаков многообразно действующий актер. Да разве только актер? Он еще режиссер, руководитель «Табакерки», а с недавнего времени и художественного театра. Он преподает в школе-студии МХАТ. Он член всевозможных коллегий, собраний, совещаний, наградных комиссий. Он почти ежедневно играет в «Табакерке» или во МХАТе, гастролирует, продюсирует, преподает дома и за рубежом. Ну, какую книгу тут можно написать? Написать нельзя, но надиктовать можно. Именно такая книга находится у вас в руках, и в отличие от многих актерских сочинений, это книга реального Табакова, это его голос, его интонация, его «речевой жест».

Олег Павлович любит выражаться витиеватыми сложносочиненными и сложноподчиненными предложениями, которые стремятся исчерпать предмет разом. Часто в какой-нибудь едкой или заостренно-не-литературной форме. Дух «живого великорусскаго языка» он чувствует очень хорошо. Его книга развертывается как монолог характерного артиста, предъявляющего одну за другой прожитые им по жизни роли. Есть роль «маршала Лелика» (предвоенное и военное детство), есть роль студента Школы-студии начала 50-х годов, готовящегося завоевать Москву, есть образ ректора этой же Школы, когда Москва лежит у его ног. Он проигрывает в воображении счастливые и несчастливые годы «Современника», проверяет свои прежние актерские создания на качество прогноза и диагноза. Он перебирает по нитке свою жизнь, заново играет со старыми и новыми партнерами, восстанавливает внутренние задачи прославивших его ролей, в умеренных пределах приоткрывает себя как мужа, любовника и отца. Словом, Табаков играет книгу про свою жизнь.

Его память на прошлое конкретна и очень чувственна. Он прекрасно помнит актеров саратовской юности, точно показывает, как выдающийся артист Слонов изображал полководца Суворова

и скатывался с Альп, сделанных из папье-маше. В его актерской копилке множество мимолетных впечатлений, которые он оттачивает до графически отчетливых показов. В секунду изобразит жеманного балетного клакера («кукушку-снайпера»), выстреливающего первым свое «бра-ва!» в театральную толпу. Помнит хорошо все советские песни, не только поет их, но именно разыгрывает. Много читает (для актера фантастически много). Когда открывает для себя нового писателя, обязательно пытается приспособить его к сцене или, уж по крайней мере, чем-нибудь наградить или как-то продвинуть.

Пища духовная в его аффективной памяти тесно соседствует с пищей телесной. Можно сказать, что жизнь он прежде всего ощущает на вкус и поглощает. Помнит, какой шоколад был в военные годы, как он питался в годы студенческие. Помнит обиду на Ефремова со товарищи, которые объедали его на Тверской-Ямской улице («раскулачивали» — скажут объедавшие). Вкусная подлива не просто вымакивается хлебным мякишем, но еще вылизывается им до основания. Так было, наверное, в военные годы, но эту привычку сохранил до нынешних сытых времен. Ритуал завершает обычно «смертельным номером» — облизыванием ножа. У неподготовленной публики, сидящей с ним рядом за торжественным ужином, брови вздыбливаются дугой покруче, чем у Михаила Чехова в «Эрике XIV».

У него с собой всегда были какие-то баночки, коробочки, леденцы, морс. Иногда начинает ректораты или совещания с одаривания присутствующих чем-нибудь съестным: люди закусили, или даже выпили немного, и поняли свою общность. Самые ходкие в его лексиконе метафоры тоже идут из растительного мира. Все самое лучшее в жизни произошло у него в Саратове. Сравнение с бабушкиными помидорами, которые она отбирала на рынке под засолку, отбирала «как для себя», применяется и к системе отбора учеников, и к самой школе. Этими же саратовскими помидорами могут посрамляться все иные театральные злаки, выращенные не бабушкиным методом. В день 60-летия ему «с намеком» соорудили на сцене МХАТа огромный пиршественный стол, и он на протяжении трех величальных часов на глазах всего отечества поглощал яства. Это не только человеческая, но и актерская физиология. Это — его раблезианская страсть к жизни, к ее плотской простой основе. Он эту тему тоже подчеркивает, то есть играет, потому как в его быте нет ничего такого, чтобы он актерски не закрепил. Человек, который так любит поесть, просто обязан презирать всякое головное построение, все хилое, вялое, болезненно загадочное или мистически невнятное в театре. Сталкиваясь с таким

театром, он чаще всего «падает в объятия Морфея». Этому своему Морфею доверяет. Раз тело не принимает, тут и искусства наверняка нет. Театр он понимает как эмоциональное чувственное заражение одного человека другим. Вопреки Станиславскому даже действие на сцене он подчиняет чувству.

Начал он с розовских мальчиков — благо шея у него была тогда 37 размера. По мере укрепления шеи его актерская масть и человеческая порода прояснились. По природе своей он Санчо Панса, то есть Санчо по прозвищу Брюхо. Он весь от этого «брюха», от корня и плоти земли. То, что свою актерскую жизнь Олег-младший начал в тени и под командой тощего и длинного Олега-старшего, зарифмовало эту пару навсегда. Один прожил жизнь под именем Олег, второй под именем Лелик. Тот, кто видел их вдвоем в булгаковском «Мольере», поймут, о чем идет речь.

Он никогда не мечтал играть Гамлета, всегда — Полония. И не стыдится в том признаться, поскольку дар характерного артиста и в себе, и в других товарищах по цеху ценит больше всего. Характерным артистом был Евстигнеев или табаковский учитель Топорков, выдающийся любитель жизни и ёрник, способный на сцене возвышаться до откровения.

Характерный артист — это способ существования. Это определенная система внутренних приоритетов, сложившихся за полвека игры. Больше всего в актере он ценит непредсказуемость человеческого проявления. Остойчивость ни на кого не похожего человека на сцене (он очень любит это слово «остойчивость») — вот его кредо.

Поэт табаковского поколения открывал когда-то с удивлением: «Я — семья, во мне, как в спектре, живут семь «я»… А иногда, весной, мне кажется, что я восьмой». Это и про него сказано. Он достает из своей груди любой голос, даже «девятый». Никита Михалков на том же упомянутом выше юбилее назвал его громогласно великим артистом нашего времени. Сравнение никого не впечатлило, поскольку наше время растратило такие эпитеты по пустякам. Точнее было бы сказать, что Табаков главный лицедей нашего времени. Таким образом можно как-то ограничить поле, на котором Табакову действительно мало равных.

В былые времена характерных артистов называли протеями. Протей существует как эхо: на все откликается, всему находит сродство, во все способен перевоплотиться. Ему открыто многообразие всего сущего, он питается живой жизнью, познает ее неисчерпаемость и выявляет ее в бесконечно изменчивых формах. Иногда изменчивая форма отливается в маску. Открыть,

отлить такую маску — так полагал Мейерхольд — есть высшее достижение актерского искусства (Бориса Бабочкина — Чапаева режиссер числил именно по разряду создателей новой советской маски). Табаков за полвека игры вылепил множество масок, из которых две, вероятно, обеспечат ему актерское бессмертие. Невозможно забыть превращение романтически возвышенного провинциала Александра Адуева в свиноподобное самодовольное мурло в «Обыкновенной истории» (я бы назвал эту маску «мордой лица»). Вторая маска — голосовая — в мультике про кота Матроскина, который приобрел в жизни Табакова некое метафизическое значение. Интонацию Матроскина, психологию жуликоватого котяры познала и разучила страна.

Как истинный лицедей, Табаков несет в себе андрогенный знак, то есть ему равно открыта природа мужчины и женщины (женщин он играл еще смолоду). У него «волжский коктейль» в крови, так случилось, и это тоже пошло в лицедейский замес. Свои национальные корни он выбирает по ситуации. То начнет спивать украинскую песню, вспомнит бабушкино «підышло под груди», то обнаружит в себе мордвина или поляка. А поскольку его мама была замужем три раза, то по второму браку он, кажется, и с евреями породнился. На дух не приемлет национального чванства, антисемитизм в том числе (тут он тоже верный ученик старшего Олега). Никому не завидует, никого не винит в своих проблемах, поскольку сам исполнен комплекса полноценности. В том числе мужской и национальной.

Многое он взял от папы с мамой, но многое обрел в борьбе за себя: сначала в провинции, а потом в столице. Советские предлагаемые обстоятельства выработали в нем инстинкт выживаемости, пробиваемости, необыкновенную хватку, которую он не только не скрывает, но обезоруживающе демонстрирует. Маска, однажды сотворенная, оказывает влияние на его жизнь. Подобно хитрецу Матроскину он любит себя наивно «разоблачать», смущая собеседников фольклорной откровенностью. «Уж как я люблю «зеленые»…» — начинает он одну из своих заветных пластиночек, чтобы потом попенять собеседнику на неразумность его жизни, подчиненной материальному интересу.

Экономическую независимость он обрел рано, это — часть его «остойчивости». Одним из первых выехал на Запад, освоился там, познал все прелести капитализма, но также и звериный его оскал. Сделал свои выводы. Актер, неспособный прокормить себя, для него не существует как «профи». Дарвинизм как систему жестокой селекции в искусстве полностью принимает и старается избавиться от учеников, не имеющих шанса выжить в

конкурентной борьбе.

Барсук, зарываясь в землю, устраивает сразу два выхода. Табаков устраивает три. Или четыре. Лабиринты нашей совковой, а теперь и постсовковой норы он знает наизусть и ориентируется в них с легкостью. Он научился «торговать лицом» (его образ). Чаще всего торгует не для себя — для дела. Сейчас дошел уже до такой известности, что может «торговать голосом». Большие проблемы решает в одно голосовое касание, телефонным звонком. Много лет наблюдаю, как выполняется этот простейший этюд. «Добрый день. Это Олег Табаков». Расчет на то, что на том конце провода замрет от восторга одна из бесчисленных российских секретарш. И они замирают! Не только секретарши — точно так же этот голос действует и на особей мужского пола. В России артистов не просто уважают, их обожают, ими любуются, им идут навстречу. Сколько квартир он добыл, скольких выручил из беды, сколько людей переселил в Москву, сколько законов обошел одной этой пробойной фразой: «Добрый день, это Олег Табаков».

К своей «бульдозерной» способности относится с юмором, но использует ее не без азарта. Знает, как расколоть любого начальника, как из него вынуть помощь. Он ничем за это не платит: ни репутацией, ни именем. Политически он нейтрален — как и положено истинному лицедею, но природу власти, особенно российской, знает по-актерски, то есть изнутри. Он переиграл людей власти всех сортов и режимов — от председателя сельского райсовета Кронида Голощапова и президента Ельцина (кажется, фильм еще не вышел) до руководителя германской разведки Вальтера фон Шелленберга. Последнего он наградил такой узнаваемостью, что племянница веселоглазого фашиста прислала открыточку с благодарностью за глубоко человеческий подход к образу дяди.

Человека власти он понимает изнутри и, кажется, ему сочувствует. В «Современнике» он был последовательно комсоргом, профоргом, парторгом и директором. Высшая власть, в свою очередь, его любила, награждала и баловала. На кремлевских приемах он постепенно перемещался от стола, скажем, под номером 322 к столу под номером один. К этой взаимной любви он тоже относится по-актерски. В советские времена он коллекционировал журнал «Корея», смешил приятелей мудрыми выдержками из учения Чучхэ. Отношения с идеями Чучхэ строит по совету древнего историка — пытается быть достаточно близко к источнику власти, чтобы согреться ее теплом, но и в некотором отдалении, чтобы не обжечься. В глубине души знает, что в нашей стране он уже навсегда Олег

Табаков. Режимы меняются, а он остается. Когда политическая ситуация обостряется и к нему обращаются за поддержкой, он это делает, но тоже без надрыва, а как бы играя. Это одна из ролей, которую приходится исполнять все чаще и чаще. Когда уж совсем тошно участвовать, у него есть беспроигрышная отговорка: «Мол, с удовольствием бы пришел, да у меня как раз съемка завтра». Он не стал государственным артистом, остался при звании лицедея. Ну, а что взять с лицедея?!

Интересно наблюдать его в среде, в которой его не знают. Например, за границей. В Бостоне он отказался ездить на машине, решил добираться до института, где преподает, на метро. Получал первое время удовольствие от погружения в неизвестность. Разноязыкая и разноцветная масса, и никто на него не пялит глаз, не просит автографа. Табаков, растворенный в толпе. Но даже там счастье публичного одиночества длится недолго. Обязательно какая-нибудь соотечественница из Черновиц вскрикнет, увидев его на эскалаторе: «Глянь, да то ж Табаков!» И все. Соотечественников везде теперь хватает, и ему не удается пожить в неизвестности.

Ключевое слово табаковского театрального словаря — успех. Если можно, он писал бы это слово с большой буквы. Это тоже идет от «брюха», от неприятия возвышенно-сентиментального токованья на темы театра без публики и т. д. Театр для него — радость, толпа людей, аплодисменты, слава, смех, деньги, одним словом, — Успех. Александр Гладков, впервые встретившись с Немировичем-Данченко, был поражен тому, что основатель на каждом шагу переспрашивал: «А успех был?» Вот так и Табаков: для него пустая касса или полупустой зал — холод небытия, оскорбление театрального инстинкта.

Один наш замечательный режиссер, говоря о другом не менее замечательном режиссере, с чувством то ли гнева, то ли презрения заметил: «Он же занят *открытым театром*).» Именно таким театром занят и Табаков. Отсюда и тема Успеха. Добиваясь успеха во что бы то ни стало, он не раз ошибался, снимал только что выпущенные премьеры, ссорился с режиссерами и драматургами, но *неуспешных вещей* он старается у себя не иметь. В проповеди успеха и открытого театра он бывает иногда несдержан, неинтеллигентен, даже агрессивен, но он на этом стоит.

Его актерская малая родина — «Современник» ефремовских лет. Там завязалось понимание театрального дела, там возникли любимые партнеры, там состоялась его первая и главная жизнь. Он тяжело пережил превращение «Современника». Это случилось еще при Ефремове. Сначала исчезла студийность, на которой

возникало дело, потом стало иссушаться само дело. Для Табакова наступило репертуарное удушье. «Гражданственность», помноженная на философию типа «миром правит дерьмо», перестали его увлекать. Театр не давал выхода его лицедейской энергии. Олег-старший театр покинул, но Олег-младший вслед за ним не пошел, напротив, шесть полных лет директорствовал в «Современнике», пытаясь его спасать. Не мне судить, почему не спас и что там у них произошло. В конце концов он оказался в орбите МХАТа, рядом с Ефремовым. Ну, а где ж еще должен был оказаться Санчо Панса?

Его заряженность на беспрерывную игру не иссякает с годами. Часто действует в жизни по законам сцены. Иногда, скажем, страшно кричит на какого-нибудь сотрудника, кажется, сейчас сердце у него разорвется. И вдруг стихнет, улыбнется и даже глазом подмигнет: «Ничего, мол, не расстраивайтесь особо-то, это ж актерский вольтаж, разрядка».

Он рассказывал, что во времена раннего «Современника» никак не мог дождаться вызова на сцену. Его эпизод был в конце пьесы, а он уже все продумал, все про себя внутри проиграл и уже не мог, ну просто не мог не начать игры. И вот чтобы как-то разрядиться, стал бегать с первого этажа на четвертый, взад и вперед. «Брачный крик марала», которым он когда-то изумил зрителей «Механического пианино», — это еще и образ переполненного игровой энергией лицедея, которому пришла пора встретиться с публикой.

Его «табакерка» на Чаплыгина — реплика и рифма к его «Современнику». Он тоже поначалу поиграл в демократию и студийность — без этого театры не начинаются. Но быстро понял, что в искусстве театра демократии не бывает. Он ведет театр абсолютно авторитарно, жестко, сочетая, как сказал бы Владимир Ильич, русский революционный размах с американской деловитостью.

Из грязного полуподвала за десять лет он вылепил один из самых человеческих уголков новой театральной Москвы. Его энергия окультуривания прилегающего пространства несокрушима. Сначала подвал, потом первый этаж, потом дом напротив, затем весь двор. Начинает же всегда с туалетов, поскольку хорошо знает природу русского революционного размаха: космос освоит, но до бумаги в туалете никогда не снизойдет.

К своим актерам относится как к «детям семьи», по-мольеровски (именно так автор «Тартюфа» называл свой первый театр). Директор театра Александр Стульнев — его свояк, жена Марина Зудина — первая актриса, все остальные — его ученики,

то есть близкие родственники. Как в любой патриархальной семье, тут есть свои праздники, легенды, общая память. Есть уже и свой мартиролог, без которого семья тоже не живет. Он знает своих артистов с головы до пят, от самого рождения. Часто огорчается, наставляет их уму-разуму, учит жить. Его «разборы полетов» — увлекательное дело. Говоря о своих артистах, он исполняется какой-то проникновенной тонкости и даже нежности. Он примеривает их судьбы на себя — и вдруг сам в себе что-то проясняет и понимает. Он воспитал нескольких превосходных лицедеев и гордится ими почти так же, как бабушкиными помидорами. Все они для него Женьки, Вовки, Сережки. В том, как он произносит их имена, все тот же пароль саратовской дворовой команды или «Современника» легендарных пор.

Любит делать подарки, выбирает их со вкусом. Делает это по-купечески широко. Открыл фонд собственного имени. Любит прицепить на брюхе огромную связку ключей. Кажется, он может открыть ими любую дверь на этом свете. И на том тоже. Каждый год в Международный день театра награждает театральных людей и просто тех, кого вспомнит его благодарная память. Он учится быть богатым.

Он соприкоснулся с некоторыми крупнейшими режиссерами своего времени. Но только соприкоснулся. В сущности, он обошел «режиссерский театр» стороной, оставшись с театром, ориентированным на актера и из актера произрастающим. Поэтому он не сыграл ни Санчо Пансу, ни Иудушку, ни того же Полония. Только в последние годы, очень осторожно, вновь стал сближаться с первыми людьми режиссерского цеха. Это движение обещает, мне кажется, новый поворот его актерской биографии.

В шестьдесят он начал новую жизнь и подарил себе и Марине Зудиной мальчика по имени Павел. Несколько лет я видел инфанта только на фотографиях, в четыре года увидел его живьем на берегу Атлантического океана, куда Павлика привезли на лето. Белесый в отца, чрезвычайно любознательный Павлик с большим аппетитом поглощал какой-то огромный фрукт. Одновременно по-хозяйски озирал безбрежное пространство океана. Большую воду он видел впервые в жизни. Обнаружив рядом меня, он тут же бойко представился: «My name is Pavel». Надо было видеть лицо Табакова-старшего. Было ощущение, что он достиг, наконец, в своей жизни высшего Успеха.

Глава первая
Саратов

Что первично в мире — дух или материя? Произошел человек от обезьяны или от чего-то другого? Что такое судьба? Не в смысле единственно, раз и навсегда предопределенного, а в смысле — куда же плыть тебе самому?

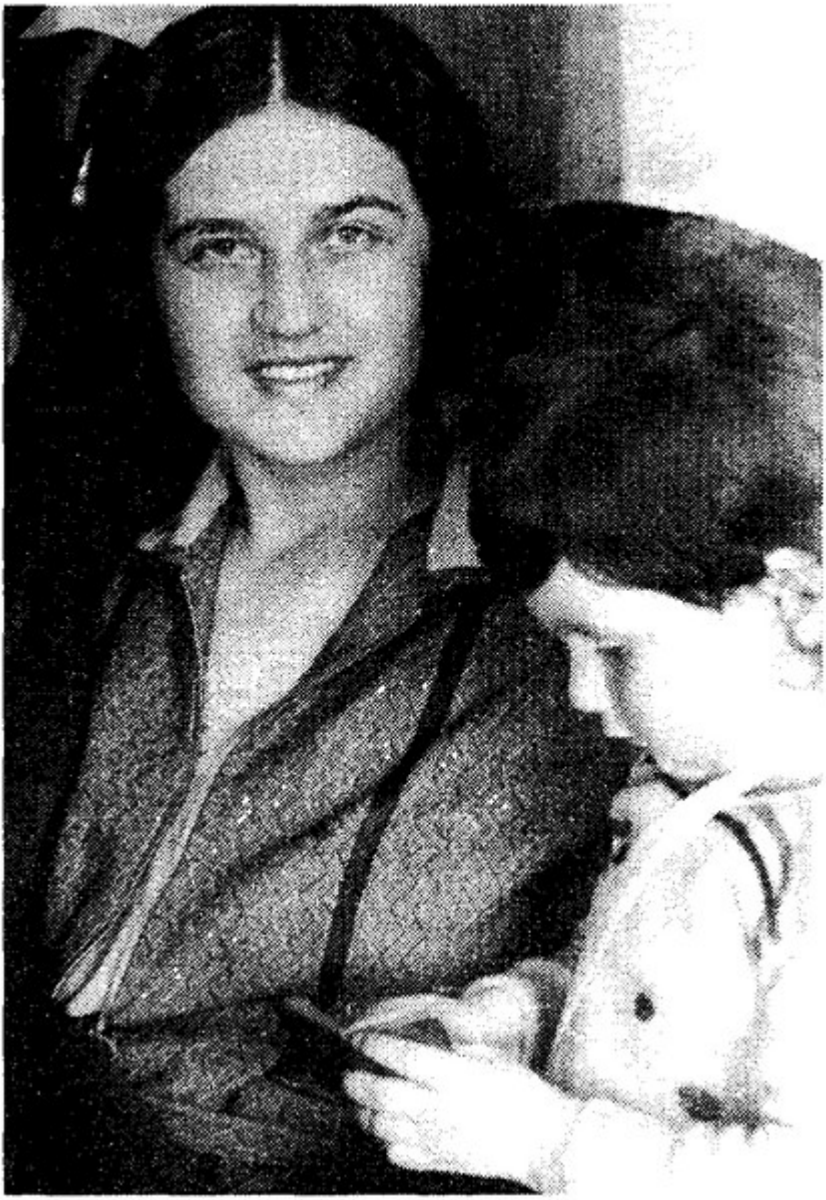
Впервые я произнес слова «Боженька, милостивый мой», когда летел из Москвы в Саратов регулярным рейсом, выполняемым тогда двухмоторным самолетом Ил-12. Этот воздушный трамвай был советской версией «Дугласа» и помещал в своем чреве не более четырех десятков человек. Летел он невысоко — где-то в пределах двух тысяч метров, но в какой-то момент телеграфные столбы, сверху смотревшиеся тонкими, словно спички, вдруг превратились в карандаши, неумолимо увеличивающиеся в размерах. Слова молитвы мгновенно сложились у меня сами собой: «Боженька милостивый, храни мою мамочку…», потом я называл еще и еще кого-то, потом опять возвращался к маме. Так, до странности не буквально, я просил Господа, чтобы он сохранил мне жизнь. Трудно сказать, почему моя молитва была именно такой — может быть, потому, что мама, родившая меня, и Матерь Божия, Заступница — две

близкие величины в моем сознании, и, сохраняя маму, я имел право попросить что-то и для себя… Ни до, ни после этого я не был ортодоксально верующим человеком, и до сих пор мне очень трудно преодолевать себя, преодолеть себя, чтобы перекреститься на людях. Я верю, отгородясь от мира, ибо предполагаю, что это такое же таинство, как и любовь.

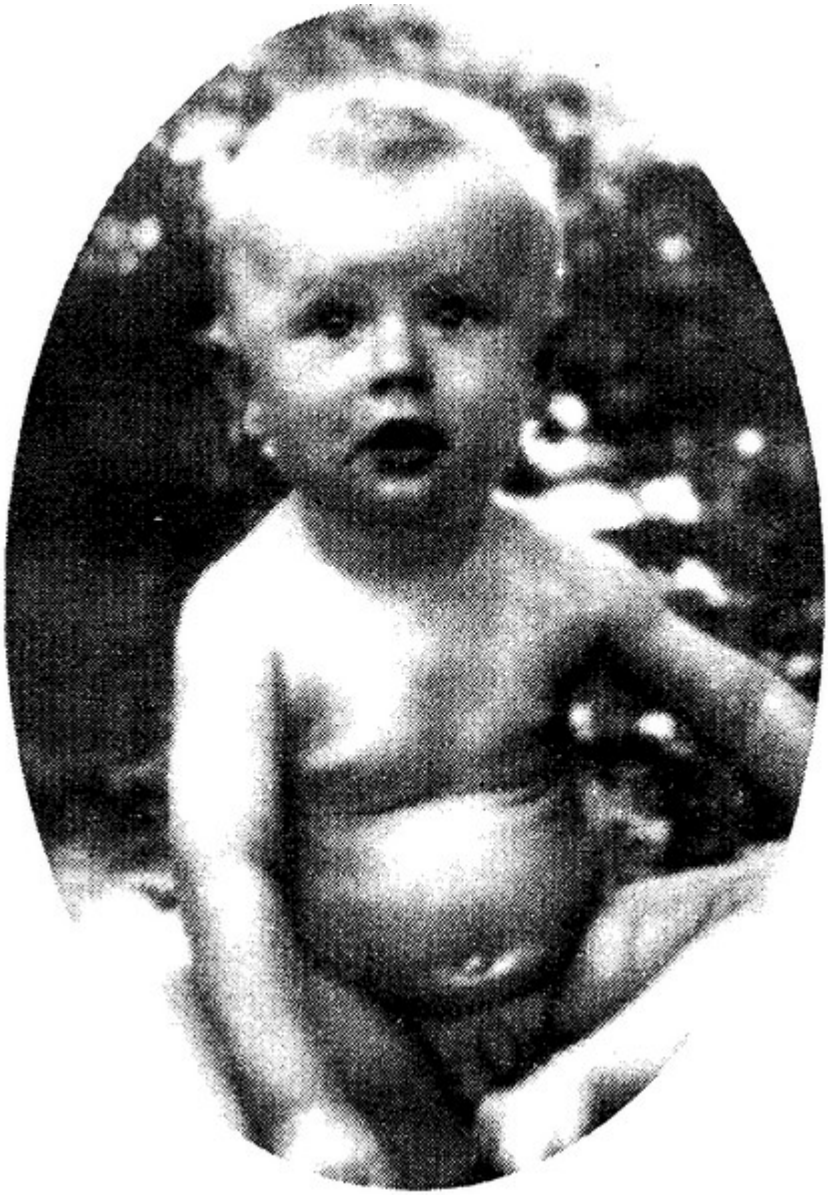
Несколько раз в жизни я должен был умереть. И всякий раз судьба отводила от меня смерть. Помню, как в конце сороковых годов ехал по Саратову на подножке трамвая № 6, как раз мимо кинотеатра «Ударник». Трамвай разогнался, и вдруг я почувствовал, что правая нога соскальзывает вниз, под колеса. Все могло кончиться самым печальным образом, если бы не железная рука неизвестного майора, вдруг втащившая меня, как щенка, за шиворот обратно в трамвай.

Потом ощущение осязаемо близкой смерти повторилось в возрасте двадцати девяти лет, когда у меня случился инфаркт. Я лежал в палате на двоих, и в один прекрасный момент мой сосед умер. Это случилось в субботу, когда, кроме дежурного врача, все уже ушли и тело некому было транспортировать в морг. Его смогли забрать из ванны, в которой он пролежал больше суток, только в ночь на понедельник. Как я провел все это время и какие мысли посещали меня, можно легко догадаться.

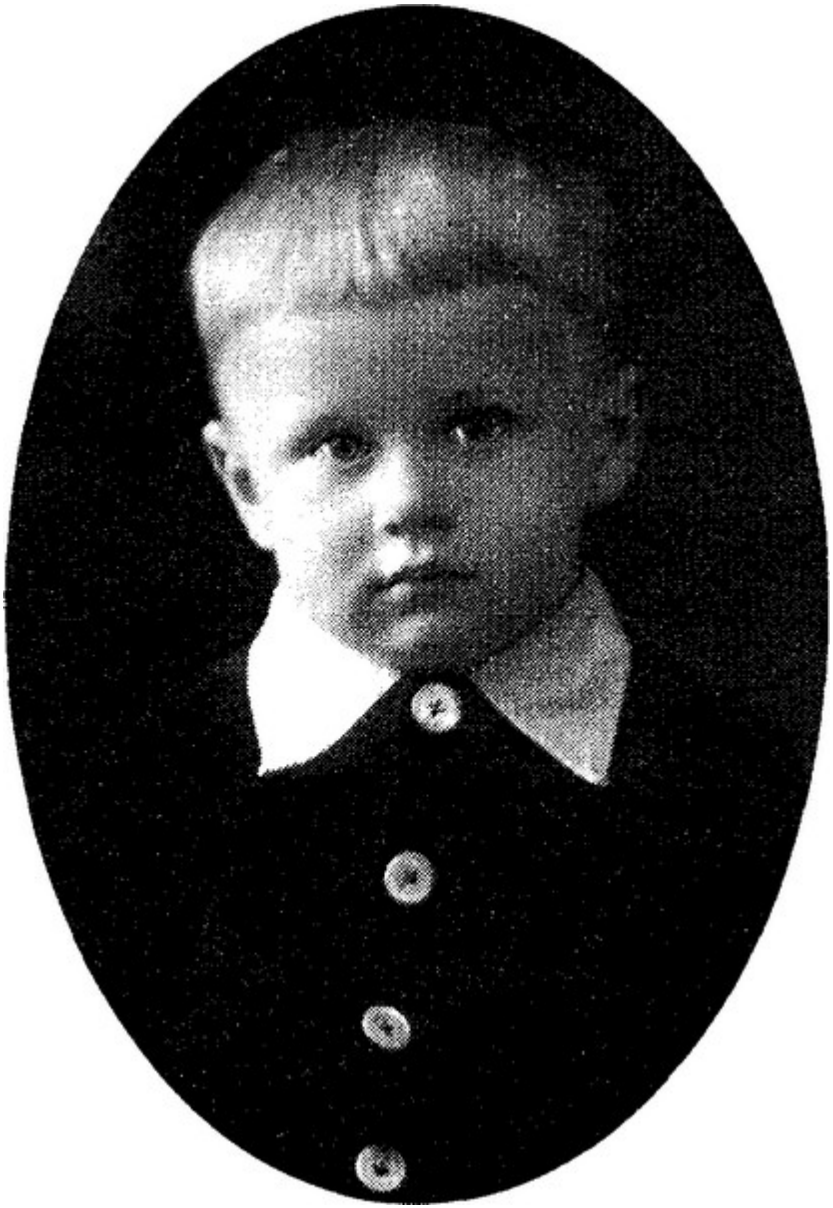
И совсем недавно, когда мы летели с Сашей Боровским в Вену, где я ставил спектакль «Крыша» с молодыми австрийскими артистами-дипломниками, загорелся двигатель нашего Ту-154. По всей видимости, мы были на волосок от смерти, потому что, когда самолет все-таки вынужденно приземлился в Варшаве, я отдал должное прочности конструкции советского «среднемагистрального бомбардировщика», увидев его совершенно обугленный, трудно узнаваемый мотор. И в этот раз моя молитва была все той же — начинающейся с просьбы сохранить мамочку…



Мама, которой еще нет тридцати, с моей четырехлетней сводной сестрой Миррой. Меня на свете еще нет.



Народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, профессор Олег Павлович ТАБАКОВ



Воспитан, умыт и причесан. Фотография, наиболее адекватная тому, что я представлял собой тогда — в бархатной курточке с большими перламутровыми пуговицами. Но что там на уме у этого мальчика — понять трудно.

К чему я это? Да к тому, что все-таки человек, как написал Сэлинджер в «Над пропастью во ржи», не одинок в этом мире, *«в юдоли печали своей».* И это очень важно.

В моих первых детских воспоминаниях нет ничего сверхординарного или скандального. О ранних годах жизни в

памяти остаются загадочные, не совсем адекватные картинки реальности, факты и фактики. Какие-то несущественные с точки зрения здравого, взрослого смысла мелочи. На самом деле это важнейшие подробности становления души.

Я появился на свет желанным ребенком. Родители в те поры были очень счастливы. Маме, Марии Андреевне Березовской, исполнилось тридцать два года, отцу, Павлу Кондратьевичу Табакову, — тридцать один. Хотя много позже, будучи уже на возрасте, мама призналась, что, поскольку она училась на V курсе медицинского факультета, в ее планы тогда не входило заниматься деторождением. Меня старались, как бы это сказать… извести. Но не тут-то было. Поэтому живучесть, бойкость и развитый инстинкт самосохранения считаю своими врожденными качествами.

Мама была замужем в третий раз, отец — во второй. У мамы была дочь Мирра, старше меня на восемь лет, а у отца — сын Женя, который жил со своей матерью, Евгенией Николаевной. И все как-то ладили друг с другом, общались.

Помню себя, трех-четырех летнего, на даче в Саратове. Мы снимали часть дома у Зайцевых, с дочерью которых, Марусей, Мирра впоследствии училась в мединституте. Рядом протекала крошечная речушка. Она была очень чистая, просвечивали камушки на дне. Я мог бы без труда перейти речку вброд, но был, увы, трусоват. Мальчик-паинька. Мама одевала меня в бархатный костюмчик с белой бабочкой. Детского бунтарства за мной не водилось.

Все воспоминания тех лет очень светлые. Солнце, пространство, воля. Счастье. Вокруг — только любящие люди — мама, папа, баба Оля, баба Аня, мамин брат дядя Толя и его жена Шура, мои сводные брат и сестра — Женя и Мирра. Я все-таки застал относительно короткий, но очень важный для ребенка период благополучия в семье.

Олег Табаков — бабушкам Ольге и Анне

Солдатский треугольник из Эльтона, примерно 1943 год.

Орфография и пунктуация сохранены.

Здравствуйте, дорогие Буся и баба Аня!

Как вы живете?

Мы живем хорошо. Бусинька мама мечтает как коньчится у Мирры учебный год Мирра поедет в Саратов а ты приедешь к нам немножко отдохнешь у нас и попешь молочка.

Баба Аня ты не огорчайся что тебе приходится работать у чужих людей и помни что у тебя есть внук а кончится война то все будем вместе а что ты будешь работать у чужих людей не обращай внимания и смотри на это как на временный этап лишь бы тебе сберечь свое здоровье.

А пока досвиданя целую вас обоих ваш Олег.

Орган семейной профсоюзной организации

«За домашний уют»

(Домашняя стенгазета, выпускаемая восьмиклассником Олегом. 1950 год)

Еще одно выражение заботы, о нашем народе

1 апреля газеты принесли радостную весть.

Наше правительство и ЦК КПСС решили провести очередное (шестое по счету) снижение розничных цен на продовольственные и промышленные товары. Трудно найти слова, чтобы выразить благодарность партии и правительству за заботу о нашем народе. Наша семья выиграла благодаря новому снижению около 200 (двухсот) рублей. На эти деньги мы думаем приобрести новые ботинки О. П. Табакову.

Член нашей семьи, студентка вечернего университета марксизма-ленинизма М. А. Березовская говорит: «От всего сердца я говорю спасибо нашей партии и правительству… Со своей стороны в ответ на заботу… обязуюсь смотреть на 2–3 желудка и на 3–5 грудных клеток больше, чем до снижения розничных цен…»

По следам наших выступлений

18 марта в нашей газете сообщалось, что семья Турчаниновых не проявляла должного внимания к своим родственникам, задержала отправление посылки с продуктами (соленая рыба и 3 банки сушеных сливок). Как передает наш спецкор из города Холмска, должные меры

приняты. Председателю профкома семьи, Турчаниновых тов. В. Г. Турчанинову поставлено на вид. Посылка выслана.

Однажды кто-то из критиков окрестил меня «воплощением русского характера», хотя на самом деле во мне слились и мирно сосуществуют четыре крови: русская и мордовская — по отцу, польская и украинская — по матери. Я никогда не делал попыток нарисовать генеалогическое древо рода Табаковых-Пионтковских, но историю его знаю прилично. Могу даже различать в себе национальные источники.

Весь мой природный сантимент, чувствительность и некоторая плаксивость — оттуда, из украинских песен маминой мамы, бабы Оли: «солнце низенько, вечер близенько»… Наряду с тем, что я узнавал родной язык и взрослые обучали меня квалификации происходящего в жизни по-русски, я имел всему этому довольно мощную альтернативу в метафорической ласковости украинского языка. Можно сказать: «хулиган». А можно сказать: *«урвытэль»*. Или: «Ну, уже гиря до полу дошла» — пишет Рощин. А баба Оля говорила: *«Підышло під груди, не можу більше»*. Эти словосочетания странным образом объясняли мне рождение импульсов на тот или иной душевный поворот. И как последующий результат: мне никогда не нравилась сентиментальная украинская литература — Коцюбинского, Ивана Франко, Элизы Ожешко или даже стихи Леси Украинки. Но, вместе с этим, когда я читаю у Гоголя: «…нет уз святее товарищества», — сразу начинают выделяться слезы, потому что Гоголь для меня фигура душевно близкая. Не потому, что я тоже умру от голодания, нет… А вот что за мысли приходят в голову не мне одному? Возможно, это Чичиков едет в бричке, и что возможно, он — отчасти — черт, только посланный вот в такую долговременную командировку в российские земли… И многое, многое другое. «Слышишь ли ты меня, сынку…», — и я опять начинаю плакать, — «слышу…». И ничего с собой поделать не могу, потому что моя психика отзывается на уровне генетическом. Я даже не могу комментировать ничего. Просто так чувствую.

В то же время, при некоторой эмоциональной невоздержанности, я, если выражаться по-польски, человек «гжечный». Знаете, как ведут себя польские паны? Этакое постоянное подчеркнутое соблюдение политеса, формальное выражение условностей поведения. Боже упаси, никогда не считал себя сильно воспитанным или галантным, но даже при полном неприятии человека всегда, хотя бы формально, сохраняю

некие элементы любезной «гжечности». Как мне кажется.

О русских чертах в себе умолчу. Как-то не хочется рассуждать о «национальной гордости великороссов». Хотя, когда речь пойдет о моих ролях — Балалайкина, Адуева, Обломова, этого не избежать.

Что же касается финно-угорской группы… Ну, не случайно же из двадцати спектаклей, поставленных мною за рубежом, половина приходится на Венгрию и Финляндию! Вряд ли, приглашая меня, кто-то подсчитывал процент родственных кровей. И все-таки… темпераменты совпадали.

Кухни, что также немаловажно, были весьма многополярны. Пирог бабы Ани с тонким слоем теста и большим толстым слоем мяса, который погружался в бульон, налитый в тарелку и посыпался укропом в сочетании с не бог весть каким дорогим, но великолепным саратовским соленым помидором, до которого только дотронешься — и он уже взрывается, поливая все своим прекрасным вкусным соком. И — свинина с черносливом, которую готовила баба Оля. А уж баба Катя, молдаванка, ее фамилия была Гензул — по родству являлась матерью жены моего дяди Анатолия Андреевича, маминого брата, была по образованию повар и готовила просто фантастически — и ореховый струдель, и борщ с пампушками (кстати, язык бабы Кати тоже был наводнен украинизмами. Вместо «что вы там мечетесь или скачете» баба Катя говорила нам, детям: *«Ну что ж вы гасаете?»)*. В результате все это великолепное разнообразие национальных кухонь сформировало во мне очень высокую культуру еды. Если уж есть осетрину на вертеле, то с гранатовым соусом, если… Впрочем, об этом я могу рассуждать бесконечно.

По отцовской линии род Табаковых, вернее говоря, Утиных, — крестьянский. Крепостного Ивана Ивановича Утина взял на воспитание богатый крестьянин Табаков, приписав заодно и свою фамилию. Его сын, а мой дед, Кондратий Иванович Табаков, стал мастеровым, слесарем — «золотые руки». На улице Большой Горной в Саратове построил себе домик. Как истинно русский человек пил, правда, много. Бабушка Анна Константиновна, в девичестве — Матвеева, с ним развелась, а домик потихонечку прожили. Баба Аня имела достаточно трезвый взгляд на жизнь, мир не слишком был сложен в ее интерпретации, но в ней была эта неистребимая жизненная сила, назовем ее «президентской вертикалью»: «Все, что относится к роду Табаковых, — здорово и здорово. Это надо всячески поддерживать, оберегать, помогать расти и множиться» …

Почти все мои предки — простолюдины. У бабы Ани и бабы Оли по четыре класса образования. Не так уж и мало по тем

временам. Лишь мамин отец, Андрей Францевич Пионтковский, принадлежал к польскому дворянству — у него было большое имение в Одесской губернии Балтского уезда. Его я знаю лишь по фотографиям. Удивительный факт для тех, кто помнит историю: Андрей Францевич умер в библиотеке собственного имения в 1919 году! В бурную эпоху экспроприации экспроприированного его содержали, кормили и оберегали «угнетаемые» им крестьяне.

С детских лет я много слышал о Великой Октябрьской. О том, как это было на самом деле, а не написано в учебниках по истории СССР. Много страшных историй рассказывал брат мамы, дядя Толя, удивительный человек, настоящий русский интеллигент. В детстве, в революционные годы, дядя Толя жил на Украине. Одесская губерния попадала в черту оседлости, и еврейский вопрос был там актуален всегда. А уж после революции Петлюра, Махно, «ангелы», «архангелы» и прочие банды стреляли евреев без разбору. Для них «жид» был синонимом коммуниста. Власть менялась чуть ли не ежедневно. Дед, Андрей Францевич, прятал у себя еврейских детей и стариков. Дяде Толе тогда было двенадцать лет, и он хорошо помнил, как седой как лунь еврейский старик с пейсами, спасаясь от бандитов, с ходу сиганул через забор высотой в полтора метра. Моя обостренная детская фантазия дорисовала картину, сделав ее физически реальной: будто я сам увидел прыгающего от страха через забор сгорбленного старика. Быть может, с тех пор и живет во мне мой принципиальный *анти-антисемитизм*.

Коммуналка

Мы жили в коммуналке на втором этаже так называемого «бродтовского» дома на углу Мирного переулка и улицы 20 лет ВЛКСМ, ныне опять Большой Казачьей. Когда-то дом принадлежал известному саратовскому врачу, доктору Бродту. После революции его, естественно, реквизировали и устроили коммуналки. Квартира наша состояла из семи комнат. В одну из них поселили Нелли и Эсфирь Григорьевну Кадышес, уплотнив важную семью поляков Ткачу ков, состоявшую из Софьи Леопольдовны, Ивана Романовича, их сына Бориса, его шумной жены-полуэстонки и дочки Таньки. Ткачуки-мужчины были люди — «техническая косточка». Иван Романович был то ли майором, то ли полковником железнодорожной службы — с усами, в выглаженных брюках, в выглаженном кителе, в изящной шинели. Его облик гармонично вырастал из того, что когда-то называлось инженерным корпусом императорской России. А в соседней комнате жили деклассированные люмпены Клюшниковы с целой кучей детей, среди которых особо выделялся Волька-даун, хронически гулявшие, жившие широко, шумно и босо. В комнате Марии Николаевны (Колавны) и дяди Володи Кац все было связано с дяди-Володиной психиатрией. Он вел прием на дому — колдовал над элитой Саратовского облисполкома и горисполкома — людьми сильно пьющими, запойными. Я залезал под кровать и подслушивал, как он говорил, громыхая страшными психотерапевтическими интонациями:

«Вы перестанете пить от первого стакана, от первой рюмки водки…» Меня так и подмывало посмотреть — движется этот стакан под волшебным взглядом дяди Володи или нет, но обнаруживать свое присутствие было бы недальновидно. Как только пациенты из комнаты выходили, дядя Володя преображался, тут же начиная ворковать с женой тоненьким голоском: «Мусенька, Мусенька! Твой котик ждет компотик!» Пожалуй, единственной комнатой в нашей квартире, в которой я не бывал никогда, была комната Гребенщиковых. Она была таинственной с самого начала. Я никого не стеснялся, когда шел в сортир, оккупировал его, сидел, пыхтел, но когда мое ухо улавливало шум открывающейся двери в комнату непонятных соседей, то даже мои, так сказать, естественные отправления случались быстро и пугливо.

И совершенно очаровательно-трогательной была одиночка Маня-Цыганка, Маруся — то ли воспитанница Ткачуков, то ли бывшая горничная. Когда она выросла, Ткачуки каким-то образом

выхлопотали ей крохотную комнатку. Она пережила несчастный брак — рассказывали, что когда-то они с мужем работали в Монголии, потом муж погиб и Маруся доживала свой век одна.

В коммунальной квартире всегда все на виду — кто и к кому приходит. Одинокой женщине от этого становится особенно тоскливо. Когда я впоследствии стал ходить в самодеятельность, Марусе это очень нравилось и иногда она выкрикивала такую странную присказку: «Ой, нет в жизни счастья, любви, а я жить хочу!»…

А в последней комнате жили мы: мама, я и Мирра.

Мама владела огромной комнатой в сорок пять метров, а отцу, по стечению обстоятельств, удалось заполучить двадцатиметровую комнату за стеной. Входы в родительские квартиры были через разные подъезды, поэтому их комнаты сообщались… через книжный шкаф. На верхних полках стояли книги, а внизу была дыра, через которую я свободно дефилировал из комнаты в комнату.

Меня почему-то очень манило пространство под лестницей в подъезде, ведущей с первого на второй этаж. Быть может, потому, что летом в Саратове очень жарко, а там было прохладно. Бабушка Оля постоянно твердила: «Леленька, нельзя выходить из дома, когда темно. Там шпана под лестницей». Шпаны, конечно, у нас в доме не водилось. Иногда жена не пускала пьяного соседа домой, и он ночевал там. Отчетливо помню, как позже уже сам говорил кому-то из приятелей: «Туда низя, там сапана под лестницей».

Должен признаться, что почти все мои детские воспоминания по большей части гастрономического характера. Обжорой и сластеной я был жутким. Однажды отец, приходивший домой очень поздно, вывалил из своего черного институтского портфеля с двумя пряжками огромный ворох леденцов. И для того, чтобы мы активнее их поглощали, налил в блюдечко воды, куда петушки опускались, а затем усердно облизывались. Очевидно, собственной слюны для должной интенсивности процесса не хватало.

Или еще одно воспоминание. Кажется, все детство состоит из праздников. Возраст четырех-пяти лет, перед войной. Новый год. Я болею коклюшем, но страданий особых не испытываю, мне дают удивительно вкусную и сладкую вишневую настойку. Долгое время встреча Нового года была просто-напросто запрещена в Советском Союзе, но вдруг тогда, в тридцать девятом, — разрешили. Фантастическое впечатление от появившегося в комнате душистого и нарядного дерева. Елочные игрушки тогда в магазине не продавались, и вот отец взял и выдул их из стекла

сам, со своими золотыми руками и талантом. А тетя Шурочка клеила игрушки из бумаги, а потом раскрашивала.

Все безоблачные радости кончились в июне 41-го. Началась совсем иная жизнь.

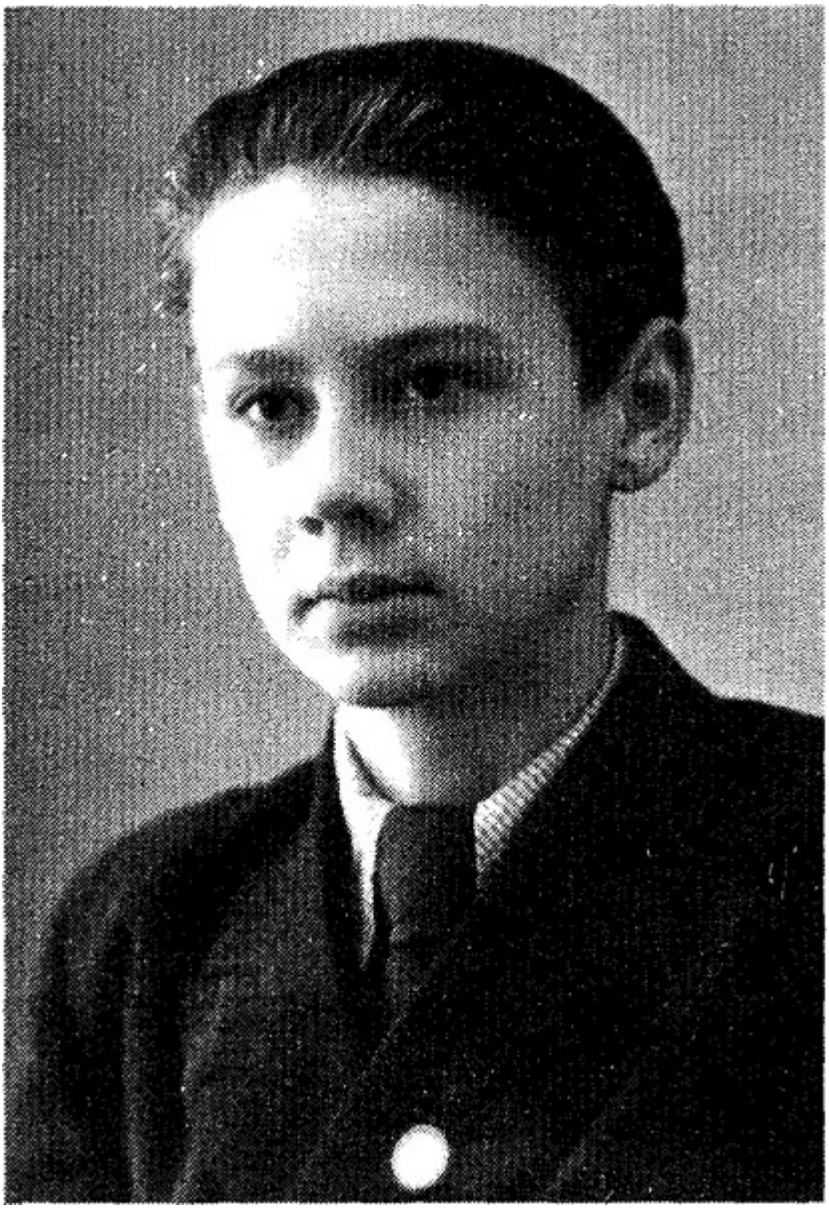
Война

Многое, многое мне дала война. Не зря Рощин написал: «Будь проклята война, наш звездный час», имея в виду, что библейское выражение «человек человеку брат» в наибольшей степени приближения было реализовано между людьми в этот отрезок времени.

Уже в июне отец ушел добровольцем на фронт. Он был врачом. Наша семья получилась насквозь медицинской. Врачи — папа, мама, тетя Шура. В медицину пошли мой двоюродный брат Сергей и сводный брат Женя, сестры Мирра, Люся, Наташа. И их дети — тоже.

Отец служил начальником военно-санитарного поезда № 87. Объездил почти все фронты. Был на Кавказе, на Южной Украине, под Сталинградом, в Румынии. Поезд перевозил раненых с передовой в тыл, нередко становясь мишенью для воздушных бомбардировок.

Мама. 1942 год. Сразу после болезни она послала эту фотографию отцу на фронт.



Шестнадцать лет.

В конце 1942 года мама заболела брюшным тифом. Комнату с помощью немудреной перегородки поделили на две части — «детскую», где обитали мы с Миррой, и «большую», куда поместили маму. Даже выкарабкавшись из инфекции, из-за истощения мама долго не могла встать на ноги, потому что каждый появляющийся в доме съестной кусочек она совала мне или Мирре. Помню, как приходила мать тети Шуры — баба Катя, приносила в кастрюльке бульон, сваренный из четверти курицы,

скармливала его маме, сидела рядом, наблюдая, чтобы мама съела все сама и не отдала бы этот кусочек курицы мне.

Все ценные вещи — и золотые бабушкины червонцы, и библиотека — были проданы. Осталось лишь несколько книг, но среди них были очень важные: «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо, книга Эль Регистана, соавтора Сергея Владимировича Михалкова по гимну, которая называлась «Стальной коготь» — про беркутов, которых наши высокогорные среднеазиатские братья использовали на охоте, жизнеописания Суворова, Кутузова, Багратиона, Барклая де Толли, Нахимова, Корнилова, Синявина, Макарова — марксовские, дореволюционные, очень красочные издания. Остались отдельные непроданные тома Шиллера: *«…для чего стремишься, Гектор, к бою, где Ахилл безжалостной рукою за Патрокла грозно мстит врагам… Кто ребенка твоего научит дрот метать и угождать богам?»* — с замечательными иллюстрациями, так же как и «Мертвые души», иллюстрированные Доре и Боклевским.

Читать я научился года в четыре. А за войну выучил эти книжки наизусть.

Маршал Лелик

В начале войны отец еще не мог присылать «аттестат». Аттестатом называли деньги на довольствие. По-моему, это были тысяча двести рублей, то есть пять-шесть буханок хлеба. А от отца даже письма не всегда доходили. Я ему, кстати, тоже писал, подписываясь «Маршал Лелик Табаков»: честолюбив был не в меру с детства. И поскольку мне постоянно хотелось есть, то и просил, главным образом, прислать что-нибудь вкусненькое.

Первая посылка, совершенно волшебная, пришла только зимой сорок второго. Большие южные яблоки, мандарины, американская тушенка. И, кроме того, детские книжки в стихах:

Это — «юнкерс»,
Так и знай,
Поскорей его сбивай!

Как я, семилетний Лелик Табаков, мог сбить этот самый, действительно ненавистный мне «юнкерс», остается загадкой идеологической пропаганды.

Во время долгой маминой болезни я совершил первое серьезное преступление. Мирра приносила из школы сладкие коржики для мамы. Однажды я, улучив момент, тайком спер один корж. И слопал. Со мной потом долго не разговаривали.

С кражами вообще получалось неудачно. Как-то не сложилась эта карьера. Однажды баба Аня пригласила нас на пирог. Пирог с сахарной посыпкой назывался в Саратове «кух», от немецкого Kuchen — видимо, рецепт немцев Поволжья, живших рядом до войны. Так вот, я просочился на кухню и украл сладкой посыпки: наслюнявил руку, прижал ее к пирогу и облизал. А вот разровнять поверхность куха не догадался. Так и был изобличен по отпечатку ладони. Позор был жуткий… С тех пор, пожалуй, я завязал с воровством раз и навсегда.

Настоящей войны: свиста снарядов, пулеметных очередей, бомбежек — слава богу, не испытал. Помню лишь огромное красно-черное зарево над Саратовом, когда горел разбомбленный нефтезавод «Крекинг». Для нашей семьи тяготы войны были связаны с голодом, хотя Саратов и считался городом сытным, хлебным. А кто-то на голоде обогащался. Как на любой войне.

Для того чтобы мама окончательно поправилась, дядя Толя устроил ее… в действующую армию. Шаг парадоксальный, но там давали пайки, и у мамы появилась возможность кормить нас с

сестрой. Говорили, что в Эльтоне есть даже белый хлеб! И вот, весной 43-го года, с трудом поднявшись с постели, она повезла меня и Мирру в сторону Сталинграда. В городок Эльтон на озере Эльтон, расположенном на севере Прикаспийской низменности, откуда только что отогнали немцев. Там еще рвались бомбы, еще обстреливались эшелоны. Отправления с Саратовской товарной станции мы ждали несколько суток. На третью ночь прибежал мой двоюродный брат Игорь и сообщил, что его мама — тетя Шурочка — только что родила мальчика, Сережку. У меня появился еще один двоюродный брат. С этой благой вестью мы и уехали.

Помню бесконечно долгий путь в вагоне-теплушке. Четыреста километров ехали суток пять. Подолгу стояли. По пути нам встречались эшелоны с чеченцами, которых вывозили на «новое место жительства». Люди ехали в теплушках вместе с коровами. В одном из вагонов каким-то человеческим голосом кричала коза. Женщины и дети плакали. Я поладил с чеченскими мальчишками, угостил их невесть откуда взявшимися леденцами. А они в ответ принесли мне свои национальные молочные лакомства.

Где те мальчишки теперь?..

В госпитале № 4157 на Эльтоне мы прожили два года. Мама работала врачом-терапевтом. До войны госпиталь представлял собой очень мощную бальнеологическую лечебницу. Грязи по-прежнему подвозились в госпиталь по узкоколейке на телеге, и целый корпус выздоравливающих раненых получал грязевые ванны и аппликации. Раненые доставлялись сначала из-под Сталинграда, потом из-под Курска.

Наше жилье находилось на расстоянии ста метров от маминой работы. Иногда мама приносила в судках что-то из оставшейся госпитальной пищи, а когда у нее был выходной день, мы варили пшенную кашу на «таганке» — металлическом кружке, поставленном на четыре ножки. Топливом для таганка служил курпяк — высохший степной бурьян. На этом самом таганке я выучился делать «кашу с мясом»: несколько раз искусственным образом «подгорал» пшенку, выскребал, перемешивал — и она получалась как будто бы с мясом…

Аборигенами Эльтона были преимущественно русские и казахи. Поэтому из вкусных вещей на очень бедном местном рынке была еда под названием «сарса» — что-то сушено-солоноватое из сквашенного молока, а также — сухие сливки, кислое молоко и варенец. Все это поедалось нами с восторгом.

А главной эльтонской радостью было кино. Киносборники, в которых почему-то доминировали «Вальс цветов» из «Раймонды» и фильм «Радуга», где после того, как партизанка самым

жестоким образом убивала фашиста, она говорила, глядя на радугу подозрительно чистыми глазами: «Радуга — это доброе предзнаменование…» Что-то меня в ее чистоте тревожило. Но более всего в этих сборниках смущало несоответствие: фрицы на экране были такие глупые-глупые, а отец — мой сильный и умный отец — все продолжал, к тому времени уже два года, с ними воевать…

Детские забавы были бесхитростными. Обруч, снятый с бочки, который с помощью изогнутой крючком проволоки катился рядом с тобой, а ты воображал, что едешь на машине. Кто-то из раненых сделал мне игрушку: деревянную стрелу с зазубриной на боку, которая цеплялась за «кнутик» — деревяшку с веревочкой и запускалась резким движением руки вверх, метров на пятьдесят, давая возможность наблюдать за ее полетом. И конечно, главной игрой были «альчики». Бараньи позвонки. Когда в середку заливался свинец, это была «битка». «Альчики» стоили денег и хранились в матерчатых мешочках. К концу нашего пребывания в Эльтоне я уже хорошо играл и скопил целый мешок драгоценных костей.

Вместе с другими голодными детьми я охотился на дроф. Дрофа — такой полустраус-полукурица с противным голосом. Вульгарное название этой большой и степенной птицы — дудак. Вечером дрофы садились на соленое озеро Эльтон и рапились за ночь: соленая вода пропитывала их крылья и перья, а к утру присыхала так, что птицы не могли взлететь. Вот в этот момент надо было специально подобранной дубиной трахнуть дудака по голове и убить. Если же ты не убивал его сразу, то потом уже он гнался за тобой, норовя вырвать из твоих ног и ягодичных мышц достаточные куски мяса. Что со мной однажды и произошло.

Вылавливание сусликов было трудоемкой работой, на которой я так и не разбогател. Их шкурки сдавали за деньги, но для того чтобы извлечь одного суслика, надо было вылить туда, где они прятались, воды ведра три, а в засушливом Эльтоне вода была весьма дорогой.

Наша мальчишечья жизнь была полна опасных приключений. Взрывы боеприпасов, попадавших в детские руки, покалечили многих моих дружков. Из разбомбленных составов мы добывали порох, ракетницы, а еще американские «подарки» — горьковатые витаминизированные конфеты и шоколад в круглых картонных коробках. Потом делали заначку и складывали ее в оцинкованные ящики из-под патронов. Каждый из нас закопал по такому ящику, но когда в сорок девятом году я наведался за своим, оказалось, что кто-то откопал мой ящик раньше меня…

Неизгладимое впечатление детства — ощущение потрясения

и восторга от бескрайней эльтонской тюльпанной степи. Белые, красные, желтые, лиловые тюльпаны затопляли собой пространство до горизонта. Подобным детским потрясением для моего четырехлетнего сына Павла стал океан. Вода как стихия. Павлик пытался вычерпать океан на берег и перенести весь песок в воду. В доме, где мы жили в Бостоне, был бассейн. Я видел, как он был ошарашен от возможности прыгать в воду и не боялся, совершенно сатанея от этого. И еще одна деталь из моего детства. Тюльпаны имели обычай предваряться подснежниками, и к моменту рождения тюльпанов луковицы от подснежников — «бузулуки» — становились сладкими. Мы их выкапывали и ели.

Последней достопримечательностью военного Эльтона был золотарь Идальян, разъезжавший по городу на бочке с черпаком. Он был явно из Средней Азии и очень тосковал, оттого что женщины сторонились его из-за вони. В доступных выражениях он говорил нам: «Вот такой судба». Он же пел песню: «Куда, малчик, ты пошел, ты малэнъкий, я болшой»…

Фотографий того времени нет.

Там, в Эльтоне, восьмилетним я пошел в школу, где меня постигла первая влюбленность во время чтения немецкой сказки «Розочка и Беляночка» с Марусей Кантемировой. Мы с ней сидели в первом и втором классе на одной парте. Там же, в Эльтоне, в одной из больничных палат, произошло мое посвящение в артисты — я участвовал в постановке довольно грубого военного скетча. У меня там была всего одна фраза: «Папа, подари мне пистолет!», которую я и канючил на всевозможные лады, в чем весьма и преуспел, судя по аплодисментам. Если говорить серьезно, этот «сценический» дебют к последующей артистической карьере не имел никакого отношения. Для раненых я был не начинающим артистом, а малым существом, ребенком, очень напоминавшим им оставленных дома собственных детей. Само мое присутствие приводило их в радостное возбуждение, независимо от качества «постановки» и моей «игры». Вообще, выступления перед ранеными были в порядке вещей. Это сейчас об этом говорят как о чем-то экзотическом. Радио там не было, и я часто пел: «В боевом, в боевом лазарете, где дежурили доктор с сестрой… на рассвете умирает от раны герой». Или еще:

Жил в Ростове Витя Черевичкин,
В школе он прекрасно успевал
И на волю утром, как обычно,
Голубей любимых выпускал.
Голуби, мои вы милые,

Что же не летите больше ввысь?
Голуби, вы сизокрылые,
В небо голубое унеслись…

За выступления перед ранеными я получал либо компот, либо рисовую кашу с фруктами. Это была еда «избранных», то есть тяжелых больных.

Сейчас мне кажется, что первым, хоть и не осознанным актерским опытом, стало совсем другое событие.

Баба Оля

В 1945 году умерла баба Оля. Наверное, самый дорогой мне человек. Она меня, полуживого, паршивого, всего в диатезе, приняла из роддома и выходила. Она была моей главной заступницей. Если вдруг отец — очень редко — поднимал на меня руку, баба Оля выводила меня за «линию огня».

Бабушка молилась, не таясь, у себя за загородкой, хотя иконы в комнате и не было. «Красный угол» заменял ей икону. Видимо, и меня она в детстве крестила — точно не знаю. В сознательном возрасте я крестился сам.

Никакие «молнии» с оплаченным ответом о смерти бабы Оли не дошли тогда в Эльтон. Только треугольничек солдатский, посланный бабой Аней, дошел. Мама, я и Мирра отправились домой на похороны на перекладных, на попутках.

Детская психика жесткая по своей сути. Ребенок не понимает, что такое смерть, хоть смерть и глядела тогда отовсюду. Вот я и испытывал незамысловатое детское счастье, что еду наконец из деревенского скучного Эльтона в мой любимый, огромный Саратов.

Мы сильно опаздывали. В суете и спешке даже взрослый человек отвлекается от горя. Успели к выносу тела из дому, и меня с ходу усадили на полуторку, возле гроба. Все вокруг причитали, какой я несчастный, и я понимал, что надо как-то выражать скорбь, супить брови, морщить лицо… Но заплакать тогда я так и не смог. Сколько раз, много позже, уже будучи целиком в профессии, я оказывался в противоположной ситуации: реветь хочется белугой, а надо прыгать кузнечиком. И ведь прыгаешь, улыбаешься, давишь свою боль…

Смерть бабушки Оли — моя первая жизненная потеря. Первый актерский опыт в смысле силы эмоционального потрясения. Несмотря на все испытания военной жизни, на понимание, что у моих родителей, видимо, не все ладно, *такого* опыта негативных эмоций, которые обычно не касаются незамутненной детской души, еще не было. Первое горе и осознавалось мною не сразу. С годами.

Только живые ощущения составляют базис актерской профессии. Человеческие чувства — единственное золотое содержание нашего довольно жестокого и эгоцентрического ремесла. Если артист обладает багажом пережитых им чувств, он понимает, про что играет, и, значит, у него есть шанс для дальнейшего развития, для движения и самосовершенствования. Дальше он уже сам может нафантазировать. Человеку с железной

нервной системой, способному жить лишь на одной частоте и на одних оборотах, в нашем цеху делать нечего.

У меня есть одно почти патологическое качество — до сверхреальной наглядности представлять себе всяческие беды и напасти, которые могут приключиться с моими близкими и дорогими. Об этой опасной игре воображения как-то писал Михаил Чехов. Он сорвался со спектакля, внезапно во всех подробностях представив себе несчастный случай со своей матерью. Тут стоит только начать — и потом уже невозможно остановиться. Может быть, от этого и умер Женя Евстигнеев: как представил себе во всех деталях процесс операции и все возможные ее последствия. Врачи не должны говорить такие вещи актерам. Знание рождает печаль… Это — истина для меня.

Со смертью бабушки я перешел некий рубеж чувств, пусть и не осознав этого в момент самих похорон. Всю свою взрослую жизнь я приезжаю в Саратов отнюдь не из-за ностальгии по тому, что зовется «школьные годы чудесные». Ради родных могил на двух кладбищах. Баба Оля, дядя Толя, баба Катя, баба Аня лежат на Вознесенском, тетя Шура, отец, его первая жена Евгения Николаевна, мой сводный брат Женя, Наталья Иосифовна Сухостав — на Новом. Другие могилы — уже в Москве.

Отец

После войны отец завел новую семью.

Быть может, это случилось, потому что мама решила остаться с детьми в Саратове и не поехала с ним на фронт, хотя отец очень желал этого.

В годы войны родители все более удалялись друг от друга. Первое время он еще писал маме нежные письма онегинской строфой: отец очень любил Пушкина, знал наизусть и «Евгения Онегина», и «Графа Нулина» — об этом я еще расскажу. Видимо, он не выдержал долгой холостой жизни. И не просто холостой, а военной. В общем, теперь я его понимаю.

В человеческих отношениях заложена такая трудная механика! Жаль, что к чувствам, к эмоциональной биографии жизни человека чаще всего подходят с арифмометром, с такими готовыми формулами: измена, адюльтер, любовь до гроба. Насколько все сложнее! И мучительнее.

Отец обладал особым мужским шармом, действовавшим неотразимо. Он не был, в полном смысле слова, Казановой или Дон Жуаном. Но ухаживать за женщинами, что и говорить, умел. Недаром у него было пять жен. Но он не заводил «романчиков». Влюблялся, разводился, женился.

К концу войны отцу исполнился сорок один год. Его новой жене, Лидии Степановне, было чуть больше двадцати. Она служила у него делопроизводителем. Вместе со своей молодой женой отец поселился в комнате через стенку от нас. Книжный шкаф-переход намертво замуровали.

Мама не запрещала мне бывать у него, но я видел, что ей это неприятно. И старался скрывать наши отношения. Это было довольно тягостно, потому что, несмотря на то, что теперь у него была другая семья, он был мне просто необходим. В возрасте двенадцати-тринадцати лет я ощущал почти физическую боль от того, что он не жил с нами, особенно когда приходил к своим друзьям, где семьи были заполнены по всему «штатному расписанию».

И по сей день отец остается одной из самых значимых человеческих фигур в моей жизни.

Деловые свойства — работоспособность, организованность, умение многое держать в голове и очень редко ошибаться, конечно, унаследованы мною от него. Отец был, по сути дела, русским интеллигентом в первом поколении. Что-то чеховское было в основе его жизненной философии, его нравственности. Ирония как душевная потребность, самоирония как броня и

защита от внешнего мира, а с другой стороны, как чрезвычайно продуктивный творческий метод — все подвергать сомнению. Человеческое достоинство он умудрялся не терять ни в повседневной жизни, ни на войне. Умница, спортсмен, хороший шахматист, он был тем самым аккумулятором, от которого заводились люди, машины, женщины и дети… Вспоминая о его способности увлеченно и доступно говорить о химии, его ночные беседы с моим старшим сыном Антоном, я с горечью думаю: Господи, как же у него не дошли руки написать что-то увлекательное для детей и юношества.

У него был редкий талант заниматься с детьми. И с их стороны было к нему какое-то особое доверие. Без позерства могу сказать, что это я унаследовал от отца: дети бывают поразительно доверчивы по отношению ко мне. Зависимость тут очень прямая: ребенок, как всякое молодое, развивающееся существо, очень чутко выбирает в окружающем мире то, что по отношению к нему настроено по-доброму, ласково, нежно. И поскольку подобного в мире не так уж много, то дети сразу же и безошибочно отыскивают источники добра, прямо как самонаводящиеся радары…

Отец совершенно не переносил невежества.

Раз, еще до войны, мы с ним пошли в парикмахерскую. Поскольку своим редкостным обаянием он «доставал» буквально всех дам, среагировала на него и парикмахерша, тут же начав кокетничать через меня:

— Мальчик, как тебя зовут?

— Меня зовут на «Лэ».

— Лева? Леша? Леня?!

— Олег…

— Так «Олег» — это на «А», а не на «Лэ»!

Улыбка мгновенно исчезла с отцовского лица — дальнейшее продолжение даже этого легкого и безобидного флирта стало для него невозможным…

Отец был очень музыкальным человеком. Многие пластинки моего детства — те, что купил он. Вся Изабелла Юрьева, Вадим Козин, Джапаридзе, Лемешев, Козловский, поющий не только арии из классических опер, но и романсы. Это было не столько официальной культурой, сколько субкультурой, которой интеллигенция защищалась от всего этого радостного идиотизма: «Нам ли стоять на месте — в своих дерзаниях всегда мы правы»… А он почему-то всегда очень смешно пел: «Милый дрю-ю-к, нежный дрю-ю-к», имитируя Изабеллу Юрьеву, которая была, конечно, королевой тогдашней советской эстрады, но отец, нежно относившийся к этому, никогда не упускал случая отпустить

некоторые саркастические замечания по данному поводу, делая это абсолютно рефлекторно и свободно. А уж какой он был остряк! Попасться ему на язык, я думаю, боялись многие.

Он ушел на фронт, хотя, наверное, мог бы и остаться, если бы постарался, поскольку он был научным работником, а научным работникам полагалась броня. И орден Красной Звезды — хороший орден, его не зря давали. И медаль «За отвагу» тоже очень солдатская награда, а не начальническая.

И удивительные письма, которые он писал моей матери в стихах онегинской строфой:

……Довольно!
Встаньте, строчки, смирно,
В затылок чище становись!
И — шагом марш дорогой длинной.
Запру я вас в конверт унылый
И отошлю к подруге милой… —

страниц этак двенадцать, заполненных каллиграфическим отцовским почерком. Там не было ничего вторичного, как-то все очень искренно, потому, наверное, что человек испытывал достаточно сильные чувства.

Отец был очень бескорыстен. Очень. Я даже затрудняюсь назвать еще столь же бескорыстных людей.

Оружие и яд, которые хранились у него в ящике стола. Это чисто докторско-врачебное право кончить земную жизнь тогда, когда *я захочу* — опять-таки оттуда, из Чехова. Человек — хозяин своей судьбы, и спокойное и деловое отношение к смерти было удивительным признаком мужества, для меня во всяком случае.

Умер он от инсульта, когда ему исполнилось семьдесят семь лет. Семьдесят семь… Как говорила бабушка Аня, наставляя Люсю, мою первую жену, на путь истинный: «Их хоть семьдесят семь, а ты — хозяйка всем». Отец был очень любим женщинами, думаю, по одной простой причине: он относился к тому малочисленному отряду мужчин, которым отпущен талант сначала подумать о женщине, а потом уже о себе. И пусть на жизненном пути он, может быть, достиг не слишком больших успехов, это вовсе для меня не есть показатель его потенциала. Потенциал отца был в удивительной трезвости суждений. Он никогда не говорил о том, чего не знал. Я даже не могу себе представить его, суесловящим на темы, которые, ну как бы это сказать, не входили бы в сферу его компетентности. И наоборот: мера его компетентности в своей профессии была очень высока. Ну не зря же сотрудники говорили: «Если чего не знаете, спросите

у Павла Кондратьевича». Все, кто хотя бы немного общался с отцом, называли его «живой энциклопедией» — так велик и точен был объем его знаний. Господи, как бы я хотел пожелать сыновьям своим успеть насытиться мною, ибо чем дольше я живу, тем больше понимаю, как мало я был с отцом — и с матерью тоже, но с отцом особенно. И если было у кого поучиться человеческому достоинству, то, прежде всего, у него. Судьба посылала ему серьезные испытания, и нельзя сказать, что его жизненный путь был составлен из одних побед — нет, но, наверное, было что-то магическое в этом человеке, что, по сути дела, и есть человеческий талант. Это ощущали люди в Падах, где на закате жизни он в санатории занимался совсем простыми врачебными делами, в «Микробе» — закрытом научно-исследовательском институте, где он работал многие годы, в военно-санитарном поезде, с которым прошел всю войну. Мне было восемь или девять лет от роду, когда этот поезд прибыл на станцию Эльтон, где простоял несколько часов, пока раненых транспортировали в госпиталь, и я прекрасно помню, как смотрели на отца сестрички, кормившие меня молочной рисовой кашей с компотом…

И самое, пожалуй, горькое и сильное испытанное мной чувство, когда мы со старшим сыном Антоном опоздали с самолета и подъехали к дому, откуда уже выносили гроб, и я увидел, как много народа хоронит этого пенсионера! Мало того, когда мы подъехали на панихиду к институту «Микроб», там тоже стояла толпа людей. Я не знал, что он так много значил не только для семьи, для друзей, для коллег, но и для тех, кто был с ним просто знаком. Вот это вот, наверное, укор… Вина перед отцом, время от времени оживающая во мне.

Конечно, я счастлив тем, что он бывал на моих спектаклях и видел, что ремесло, избранное мною, значимо, что ли, для большого количества людей. Я всегда очень волновался, зная, что он приходил. У отца были свои суждения о том, что я делал. Как ни странно, я никогда не слышал от него похвалы. Не потому, что он не хотел, а потому, что такой он был человек — ну, как-то неловко… неинтеллигентно даже! Он выражал свое одобрение, наверное, своим желанием увидеть еще что-нибудь — самым главным, на мой взгляд, способом, а не словесной шелухой. Это у меня от него — я с большим трудом выношу комплименты в свой адрес. Кстати, и в молодости в подобных случаях либо начинал усиленно рассматривать пол, либо всячески старался сдабривать иронией приторность хвалебных речей. Может быть, потому, что я унаследовал от отца и другое его свойство: он знал себе цену. Никогда не терпел фамильярности по отношению к себе и не

допускал ее по отношению к другим.

Однажды, когда я еще учился в Школе-студии МХАТ, он приехал в Москву в командировку. Мы встретились и пошли во мхатовскую столовую, где и корифеи, и студенты, обедали вместе. Неподалеку за особым столом сидели Массальский и Белокуров. И я, со свойственным молодости нахальством, предложил: «Пап, хочешь, я тебя с ними познакомлю?» Но отец ответил: «Нет, Лелик, не надо». А глаз у него был внимательный-внимательный. И видно было, как сильно его это интересует. И что он знает этому цену. Но отказался.

Вот это едва ли не самое важное, что я унаследовал.

Ну и, конечно, страсть к чтению. К полузнанию отец не имел никакого отношения.

Лицо отца… В нем была какая-то печать. Печать таланта, наверное. Для меня эти понятия: отец-доктор и Антон Павлович Чехов-доктор очень соотносятся и означают если не знание истины в последней инстанции, то невероятное стремление к истине и к знанию.

Потом, со временем, все как-то улеглось и успокоилось. Жены отца вообще удивительно хорошо между собой ладили. Евгения Николаевна и моя мать были ближайшими подругами. Может быть, еще и потому, что сын отца и Евгении Николаевны, Женя, очень трогательно обо мне заботился. В духе семейной традиции, заложенной отцом: старшие должны заботиться о младших. Брат передал мне все свои детские игры, когда я вернулся из Эльтона в Саратов.

Женьку я очень любил всегда. Во взрослые годы вид у него был весьма колоритный. Жидкая козлиная бородка, как у демократа-разночинца, что-то вроде Добролюбова. Он считался блестящим военным хирургом, долго служил за границей. Был эрудитом, знал два языка. Но в один печальный день свихнулся. Произошло это, кажется, во время венгерских событий пятьдесят шестого года. Что-то там сильно на него подействовало. Хотя тематика его болезненного «пунктика» отнюдь не связана с Венгрией. Он выдвинул теорию, называвшуюся «Анти-жидо-фашизм». Таковым он себя и считал: «антижидофашистом». У него выходило, что Вторую мировую войну устроили евреи и фашисты, сговорившись между собой. Должно быть, евреи появились в его воспаленном мозгу еще и потому, что он подозревал свою жену в измене. Якобы пока он был в Венгрии, она встречалась с одним знакомым евреем. Кто его знает, откуда и что берется в подобных случаях. В быту Женька производил вполне нормальное впечатление, пока не съезжал на любимого

конька. И тут уже остановить истерику было невозможно. Мне, правда, порой удавалось. Я забавно выворачивал его теории, он смеялся и терял интерес к разговору. Несерьезное обсуждение национально-политического вопроса утрачивало всякий смысл, ведь он, при всем при том, оставался разумным человеком. И теорию свою весьма доказательно строил, по законам строгой и «научной» логики.

По отношению к антисемитизму я всегда был настроен воинствующе. К Женькиной идее фикс относился как-то шутейно только потому, что не допускал мысли, что человек такой душевной тонкости и доброты, как он, не будучи больным, может исповедовать все это всерьез.

В молодости мне казалось, что сумасшествие — болезнь наследственая, и я с ужасом находил в себе «признаки» шизофрении. А когда стал взрослым, узнал, что шизофрениками не рождаются. Шизофрениками становятся.

Я — анти-антисемит

Я — анти-антисемит.

Моя жизнь сложилась так, что люди, принадлежащие к древнему и мудрому народу, были той питательной средой, на которой я воспитывался этически и культурно.

Архитектор Самуил Борисович Клигман был человеком, который любил мою мать. Он работал в архитектурном управлении города. Его неожиданно арестовали за прослушивание «Голоса Америки» и за чтение газеты «Британский союзник». Шел пятьдесят первый год, и эта газета вполне официально распространялась по России как рудимент союзнических отношений. Что, впрочем, не мешало властям за ее чтение ссылать людей в лагеря. Конечно, официальное обвинение было иным — «попытка свержения советской власти». Следователям очень хотелось устроить из этого дела «групповуху», чтобы побольше дать, поскольку за коллективное преступление предусматривалось более суровое наказание. Они, прежде всего, метили в мою мать, Марию Андреевну Березовскую. Да и мне бы не поздоровилось. Из комсомола исключили бы уж точно. Но Самуил Борисович все преступные идеологические связи с нами отрицал, даже когда его пытали. Так что нас с мамой пронесло. А он вернулся только в пятьдесят четвертом.

На мое романтическое сознание эта история оказала сильное воздействие. Начитавшись к тому же о декабристах, я созвал своих ближайших корешей и предложил им учредить некое тайное общество. Был зачитан манифест, списанный мной из «Русской правды» Пестеля. Что-то демократически-монархическое. Назвать это мероприятие политической акцией, борьбой с режимом, было бы большим преувеличением — в диссиденты я никогда не записывался и не записываюсь! Скорее здесь проявилась естественная юношеская потребность излиться. Ведь молодой человек себя еще не очень-то контролирует, в нем мало «здорового» конформизма, инстинкт самосохранения не всегда срабатывает, а реальность представляется в розовых тонах. Чтением манифеста моя оппозиционная деятельность и завершилась. Поддержки сотоварищей не последовало. Только один человек — Юрка Гольдман — решил объединиться со мной. В тайное общество.

«Заговор» просуществовал недолго. Кто-то стукнул. Был педсовет. Меня учителя любили, больше досталось Гольдману. Мы с Юркой замерли у вентиляционного короба директорского кабинета и слышали, как парторг — физрук и, видимо, по

совместительству стукач, визжал: «Русский мальчик Табаков не мог сам до такого додуматься! Это все дурное влияние Гольдмана!» До организованной борьбы с космополитизмом было уже рукой подать.

Когда я был директором «Современника», то есть в известном смысле чиновником, руководство ЦТ потребовало от меня снять актера Зорика Филлера с роли Голенищева-Кутузова в телеверсии спектакля «Декабристы». Я в резкой форме отказался продолжать съемки и ничего героического в своем поведении не увидел.

Или когда тот же Зорик Филлер собирал средства на домик для жены Юлия Даниэля, которая последовала с ним на поселение, я давал деньги не потому, что Даниэль — еврей, а потому, что он человек достойный, попавший в беду.

Антисемитизму я всегда даю отпор. И организационно — в том числе.

Уроки анатомии

Лет в десять, уже после войны, я начал рьяно собирать книги. Тогда выходили популярные приложения к журналу «Красноармеец» — адаптации книг, сделанные для солдатиков. Там было немало интересной, ошарашивающе живой по тем временам литературы. Так я впервые узнал замечательного английского новеллиста Джекобса Джекобса, Проспера Мериме — «Переулок госпожи Лукреции», «Таманго», «Дело миллионера Корейко» по Ильфу и Петрову, «Озорника» Ардова, «Прекрасную даму» Алексея Толстого — можно сказать, порнографический рассказ. Из таких тоненьких книжиц и образовалась моя первая библиотека. К делу я подходил серьезно. Часами караулил в магазине «Военная книга» очередной «привоз». Хватал сразу по десять экземпляров одной книжицы, а потом менял лишние книжки на другие.

Неописуемое блаженство — взять книгу, развести в банке варенье, прихватить насушенных мамой сухариков, намазать их маслом и… Нет, никогда уже не испытать этой беззаботной радости! И никогда уже не прочитать столько, сколько было прочитано в те годы. Ныне я вполне безошибочно умею определять уровень литературы. Просмотрю несколько страниц и уже доподлинно знаю, следует ли читать далее. Ошибаюсь редко. Если бы не было того книжного марафона в детстве и в юности, наверное, в зрелые годы Маканина или Кима я бы не стал читать вовсе. Не заметил бы. Читал бы все Сорокина.

Не буду, конечно, оригинальным, если скажу, что с детства любил Пушкина, «солнце русской поэзии». Только любовь к Александру Сергеевичу пришла не по официальным каналам, не через сказки или любовную лирику. Меня завораживали его «запретные» письма. В доме почему-то было сразу два полных собрания, и я довольно рано добрался до писем. Помню письмо Соболевскому: «Ты ничего не пишешь мне о 2100 р., мною тебе должных, а пишешь мне о M-me Kern, которую с помощью божией я на днях…» Вот что потрясало! Пушкин входил в число моих подростковых тайн.

Это чтение развило меня в каком-то смысле и физически. Мое знание «науки страсти нежной» началось лет с четырнадцати и было явно подогрето произведениями великой русской литературы. К этому добавился мой ранний детский интерес к строению человеческого тела, к различиям между женским телом и мужским и, как бы это сказать, к некоторым предметам, которые в этом смысле наталкивают на весьма интенсивное

размышление. В числе непроданных бабушкой во время маминой болезни книг оставалось довольно большое количество немецких изданий, в том числе три тома богато иллюстрированного «Das Weib». В «Das Weib» подробно описывалось анатомическое строение женщины и мужчины. Многое из того, что я впоследствии, прислушиваясь к занятиям сводной сестры Мирры, выучил, как это называется по-латыни, я уже видел в «Das Weib»: penis, testis, musculus adductor longus, а также mamma, vagina и так далее. Названия некоторых лекарств: oleum jecoris Aselli, Acidi muriatici и многое другое, что совершенно странным образом заполняло мою довольно сильную память, конечно же, унаследованную от отца. Мама хотела, чтобы я тоже стал врачом…

Мама

Мама. Мама была человеком сложной, и, как пишет Щедрин в «Современной идиллии», «извилистой судьбы». Она родилась в девятьсот третьем году. Ее отец, Андрей Францевич Пионтковский, до семнадцатого года был крупным зернопроизводителем. Много позже, в середине Великой Отечественной войны, когда игрушек совсем не стало, среди прочих предметов моей скромной игротеки были дореволюционные сберегательные книжки на дядю Гришу, на тетю Олю, на маму, в каждой из которых стояла торжественная надпись с «ятями»: «Двадцать пять тысяч серебром к совершеннолетию». Кроме того, до революции семье принадлежал бело-голубой дом на Капри, купленный в шестнадцатом году…

Девочка-красавица росла среди таких же благородно-красивых братьев и сестер. Вера, Ольга, Мария, Григорий, Анатолий — у Андрея Францевича было пятеро детей. Все они получили хорошее гимназическое воспитание, такое, которое никакая революция уже не в состоянии была испоганить. Имение деда находилось в Одесской губернии, Балтском уезде, поэтому выговор даже у высоких слоев населения был своеобразный. Мелодика маминой речи на протяжении всей ее жизни отличалась каким-то особенным изяществом.

До мировой войны, то есть до десятилетнего возраста, мама, как и ее старшие сестры в свое время, находилась в пансионе, где девочек заставляли есть не нравившуюся им пищу из кабачков и иных даров земли, считая, что именно так должны воспитываться в юных барышнях стойкость и воля. Эта необходимость есть заведомо невкусную еду, кстати, оказалась вещью чрезвычайно полезной, как всякая дисциплинирующая человека акция, в результате позволяющая ему стабильно распоряжаться своей психофизической системой.

Возвратившись в семью, девочка Муся поступила в гимназию. Страдания и потери во многом формируют человеческую душу. На ее долю выпало много страдать уже с детства. Сначала — беда с братом. Дядя Гриша был старше ее лет на десять. На губернской конференции эсеров он вытащил жребий, по которому ему полагалось устроить теракт — убить кого-то. Дома Гриша вышел в сад, захватив отцовское ружье, снял ботинок, вложил ствол в рот и застрелился. Через некоторое время старшая мамина сестра Ольга забеременела от директора гимназии и, не желая подвергать любимого человека позору, тоже покончила с собой…

Первый муж мамы — юный Алеша Березовский, застрелился, поскольку подозревал маму в неверности, причем, как свидетельствовали и мама, и бабушка, безосновательно.

Откуда в жизни мамы возникла фигура ее второго мужа — Гуго Юльевича Гольдштерна, я не знаю. Гуго Юльевич был выходцем из богатой еврейско-румынской семьи, родившимся в городе Яссы, где его родным принадлежало несколько кварталов домов. Он ушел в революцию и за это был проклят семьей. Когда я читаю, как проклинают Сарру в «Иванове», то знаю, что в жизни так бывает на самом деле. С 1898 года у Гуго Юльевича шел революционный стаж, а с 1913-го — партийный. Он был другом Радека, другом Козловского, другом Сельского, который впоследствии стал председателем Комиссии партийного контроля, а также приятелем Бухарина и Рыкова, был знаком с Лениным. А Сталин после разгона Интернационала послал его на шпионскую работу. Гуго Юльевич был «нашим человеком в Германии».

Будучи резидентом, Гуго Юльевич Гольдштерн в 1926–1927 годах находился на побывках в Советском Союзе и носил тогу замнаркома здравоохранения Молдавской АССР, а потом был назначен заместителем директора медицинского учреждения со строгим режимом допуска — НИИ «Микроб» в Саратове. Стоит ли говорить, что это была всего лишь «крыша», которую власти дали нашему шпиону. Как они встретились с мамой — не знаю, никогда не интересовался. Но как возник этот брак, как кажется, мезальянс, с человеком на тридцать лет старше? Возможно, маме было необходимо довериться, приклониться к кому-то любящему и надежному… От этого брака родилась дочь Мирра, моя старшая сводная сестра. Затем Гуго Юльевич уехал в Германию и Австрию продолжать работу, где и погиб. В наследство от него мне достался патефон фирмы «Виктор», на котором я слушал пластинки, немало обогащая свои музыкальные познания.

С моим отцом мама была очень счастлива. У Павла Кондратьевича сразу же наладились прекрасные отношения с Миррой, потому что для всех детей отец был неисчерпаемо интересным человеком, интригующим по объему знаний и обладающим уникальной способностью объяснять все на свете понятным, простым языком. Я в те счастливые времена ходил в немецкую группу, где дама старой закалки обучала малышей хорошим манерам. Потом все это зачеркнула война.

После развода с отцом мама, женщина гордая и красивая, наверняка могла устроить свою судьбу, но у нее на руках была обуза в виде нас с Миррой. Как человек долга, она поменяла свою женскую судьбу на детей. Русская традиция, в которой ничего

героического как бы нет. Поездив по свету, я убедился, что в мире есть совсем другие женщины-матери, и ведут они себя иначе. Правда, я встречал аналогичные российским ситуации в Финляндии и Венгрии, но более нигде. Последовательность, с которой несут свой крест российские женщины, и, в частности, моя мама, меня всегда впечатляла.

Мама работала на двух работах. Она была рентгенологом, а у рентгенологов рабочий день короче, и поэтому она ежедневно успевала «срабатывать» по две работы, отсутствуя дома с полдевятого утра и до полдевятого вечера. Места, в которых она трудилась, были тоже специфическими: кожно-венерологический диспансер и поликлиника облпартактива. Некая элитарность и избранность контингента в партактивской поликлинике контрастировала с пестрым набором посетителей диспансера, куда шли с триппером, трихофитией, лишаем гладкой кожи, экземой. Она была хорошим врачом, ей многое удавалось. Помню, как с помощью рентгена мама лечила лишай на голове у детей Кио.

Я бывал у нее на работе, был знаком с ее лаборанткой, Валентиной Александровной, и видел, как серьезно и основательно они относились к работе.

В быту мама довольствовалась малым. Ей вполне хватало кофточек и юбок, которые регулярно перешивались. Пожалуй, я не помню на ней новых вещей до того времени, как стал зарабатывать сам.

Ну а душой мама всегда тянулась к прекрасному. Дело было не только в том, с какой аккуратностью она посещала концерты приезжавших в Саратов гастролеров — Рихтера, Дмитрия Журавлева, Вертинского или Марины Семеновой, танцевавшей в Театре Чернышевского, но и в том, какой ценой доставались билеты. Я помню пару раз, когда мама, садясь с нами ужинать, говорила: «Деточки, у нас до зарплаты осталось столько-то, но я бы очень хотела пойти на концерт, вы не против?» И мы от души отвечали: «Конечно, иди, мама!» — не осознавая грядущих прорех в семейном бюджете.

Жизнь наша, особенно после войны, была скудной. Чтобы не голодать, мы покупали пять мешков картошки, бабушка солила кадку капусты, кадку огурцов и кадку помидоров (помирать буду, не забуду этих помидоров — я таких нигде больше не ел). И все же мама не могла удержаться от общения с миром искусства, хотя и отказывала себе ради нас практически во всем.

Естественной потребностью ее души было грузинское правило: «Отдал — богаче стал». Ее сущность всегда была «помогательная». Она помогала не только нам, но и всем своим

многочисленным саратовским друзьям. А в шестьдесят четыре года, выйдя на пенсию, отдала свою единственную комнату внуку Андрею, сыну Мирры, чтобы тот смог выстроить себе кооператив, при этом сама осталась без жилья и, к моей великой радости, переехала к нам в Москву.

С Миррой у нас отношения сложились непростые. Она была здоровой девушкой — кровь с молоком — могла дать сдачу любому мужику, да и за словом в карман не лезла. Разница между нами была восемь лет, и, поскольку я был младше, мне доставались и ласка, и внимание. Я был незаслуженно везучим в ее глазах.

Мы никогда не были особенно близки, хотя был один момент в детстве, когда я колол дрова на кухне и глубоко рассек себе голову. Тогда Мирра, подхватив довольно тяжелого двенадцатилетнего мальчишку на руки, потащила меня к матери в поликлинику. Больше никогда в жизни я не чувствовал и не любил свою сестру так, как в тот момент, когда она меня спасала.

Думаю, что она подозревала маму в подобострастном отношении ко мне и была обижена этим. В то же время у меня были прекрасные отношения с ее мужем, Володей Турчаниновым, человеком симпатичным и добрым. Только однажды мама преступила границы дозволенного, по просьбе сестры заставив меня содействовать поступлению моей племянницы Лены в ГИТИС.

Почему-то мама не любила рассказывать о своем гимназическом актерском опыте, когда она играла Марину Мнишек в отрывке из «Бориса Годунова». Но почти чувственно участвовала в моих актерских успехах. По нашему московскому телефону невозможно было дозвониться после очередного показа меня по телевидению или премьеры в театре, на которой мама побывала.

Из того немногого, что мне удалось вернуть ей в ответ на бесконечное добро, которым она осыпала меня в течение жизни, был мой творческий вечер в доме актера, когда Василий Осипович Топорков рассказывал, как я играл Хлестакова в Праге — и она там была, слушала, рыдала. Для родителя невероятно важно дожить до момента, когда его ребенок добивается *такого* признания среди профессионалов. И она видела мой успех. Это самое главное.

К винам своим перед мамой я отношу то, что не очень хорошо защищал ее от Мирры в последние годы, когда пару лет мама проводила летние отдыхи вместе с ее семьей. Ей там приходилось тяжко. Это все моя дурацкая черта — «не буду вмешиваться». По делу надо было сказать «нет», дать денег,

нанять человека, который бы следил за детьми, и таким образом освободить мать. Но нет, не вышло.

Мама, конечно, была плохим педагогом — строгость вообще не была ей присуща. Она никогда не кричала, не шлепала нас с сестрой. Она была беспомощна перед плохо воспитанным Антоном, который нарушал все нормы поведения, мама же только приводила ему в пример благородство поведения его папы. Ее система «красивых аналогов из жизни других людей» совсем не воздействовала на молодое поколение, которое проходило мимо этого и шло дальше, не замечая «потери бойца». Помню, я подсмотрел жутковатый психологический опыт Антона, когда мама, почти разрываясь и доводя себя до высоченного давления, что-то внушала ему. А мальчик «отключил» звук и спокойно занимался своим делом, не реагируя на бабушкины речи. Я увидел, как она беспомощна перед ребенком. Надо было просто дать ему по попе, чтобы восстановить его коммуникативную способность, но она на это не была способна.

Может быть, единственный раз мама попыталась вмешаться в мою личную жизнь, когда давала мне рекомендации по поводу предстоящей женитьбы, но более этого не делала никогда, что позволяет мне с уверенностью сказать, что она была деликатным человеком. Ласковым.

Когда судьба намеревалась дать мне очередной пинок, у меня все время было ощущение, что она подставляет под удар свою руку. Меня всегда согревало ощущение этой ее готовности защитить, уберечь, оберечь. Защищенность маминой любовью — тот мощнейший фактор, который выполняет свою охранительную функцию уже очень долго — с того момента, как я себя помню. Лет с четырех.

Скандал, выяснения, слезы и крик, как реакция на мои детские проделки и грехи, не действовали на меня так, как то, что ко мне в этот момент подходила мама и гладила по голове. Вот тут уже я начинал плакать. В маме было сильно развито желание успокоить душу. Она совершенно не умела держать зла на кого-то или на что-то. Это от нее усвоил и я.

Ее взаимоотношения с людьми не носили сезонного характера. Она была человеком, чувствующим сильно, постоянно, долговременно. Разрыв с отцом только драматизировал ее любовь, а не исчерпал. Между тем мама была мало подвержена чужому влиянию: крайних радикальных взглядов не принимала и, что называется, отходила в сторону.

Мать была верным другом. Круг ее подруг в Москве, когда она уже переехала к нам, был не очень велик: две старые большевички, а также Мария Арнольдовна Арнази — свояченица

Тихона Хренникова и мама Вали Никулина, с которой она обсуждала проблемы психологической неостойчивости Валентина Юрьевича. Прекрасно ладила с моими друзьями. И совсем необычные отношения у нее были с Колавной, Марией Николаевной Кац, которая тоже жила у нас. Такая дружба-борьба. Причем они обе как-то умудрялись сохранять, при всех жизненных крайностях и разности воспитания, позитивный нейтралитет. Не было в матери такой примитивной ревности: «Ах, если я здесь, то пусть никого больше не будет». Она очень высоко ценила чье-то дружеское отношение ко мне и никогда не перераспределяла эти отношения, не пыталась в них что-то дифференцировать и корректировать. Она была человеком большой терпимости.

От мамы исходило ощущение доверия. От нее я унаследовал *психологическую остойчивость* — сопротивляемость крайним психологическим ситуациям, жизненным стрессам, когда энергия твоего оппонента навязывает тебе нечто, что ты принять не можешь. Или когда сама жизненная ситуация ставит тебя вроде бы как в безвыходное положение. В этих случаях в запаснике души человека должно срабатывать некое МЧС, которое и убережет его от крайностей, подскажет правильность поведения. Конечно, есть правила, нарушать которые нельзя. Нельзя свинничать, нельзя хамить. А если это случилось, необходимо извиниться. Мне было неловко за людей, которые ударяли меня. Ответить ударом на удар — все равно, что уподобиться шимпанзе. В детстве я раза два ходил в боксерскую секцию, где оба раза мне в кровь разбивали нос. И, хотя я тоже разбил кому-то нос, таким это занятие мне показалось некрасивым и скучным, что конечным выводом было: «Нет, это мне не нравится, и этим я больше заниматься не буду». Психологическая остойчивость — это поддержание определенных взаимоотношений, которые тебя устраивают, между тобой и окружающими тебя людьми. Люди «слушаются» меня потому, что моя воля никогда не несет в себе попытки разрушения личности контактирующего со мной. Мама была именно таким человеком. От нее я узнал, что личная свобода человека не должна ущемлять свободы окружающих его людей. Что человек, будучи очень высокой организацией, очень отзывчив на регулярность добра и отсутствие раздражения. Что очень важно не попрекать добром, потому что даже самое хорошее портится, когда напоминают: «Тебе вот что, а ты вот как…» Это плохой способ для воспитания, и мама к нему никогда не прибегала.

И в последние годы она жила моими заботами, наблюдая, как подвальными ночами материализуется моя мечта о театре. Ее не

стало, когда ребята из первой моей студии перешли на третий курс. Я взрослым-то стал, когда мама умерла. В тот день я репетировал «Обыкновенную историю» в подвале на Чаплыгина. Вдруг пришли Люся и Галя Волчек. По тому, как молчала Люся, я понял, что случилось…

Как только в моей жизни, в моем деле начинаются проблемы, я сажусь в машину и еду в Долгопрудный, на кладбище. Приберусь, помою камни, постою рядом с могилой — и выравнивается не только в душе, но и, чудесным образом, в делах. Моя инстинктивная потребность побыть рядом с мамой всегда приносит мне удачу.

Школа

В школе учиться было совершенно не трудно. За пятерками не гнался, скорее самообразовывался. Без какой-либо системы. Общего развития хватало на среднюю оценку. К тому же, представляя школу на всяческих смотрах самодеятельности, был полезен начальству. Никакой общественной — пионерской, комсомольской — работой не занимался, поскольку был слишком для этого честолюбив. Искал иной, более громкой, славы.

Мужская средняя школа № 18 была одной из трех лучших в городе. Рядом находилась школа № 19, она считалась более престижной, школой для детей начальства, для «золотой молодежи». К примеру, ныне известный адвокат Генри Резник учился именно там. У нас все было попроще.

Педагоги на мои учебные грешки закрывали глаза. Последние три класса я вообще перестал учиться, весь ушел в театральную самодеятельность. Химия, физика, математика — все это был темный лес. Спасибо Маргарите Владимировне Кузнецовой, классному руководителю, которая и окончила школу за меня, довела до молочно-восковой спелости.

В классе меня любили, хотя я был домашним мальчиком, не особо компанейским. Одни звали почему-то «Алешей», а другие — «профессоренком» из-за моей хорошей памяти, которой я пользовался в корыстных целях: справочку дать, что-нибудь увлекательное рассказать…

Мужская школа — мир брутальный. Вполне в духе «Очерков бурсы». Не просто кнопки на учительские стулья подкладывали. Посерьезнее и повульгарнее затеи проворачивали. Как говорится, из области телесного низа. Матерное и по форме, и по содержанию. Когда училка по русскому диктовала: «Под голубыми небесами… под голубыми небесами… великолепными коврами… великолепными коврами… запятая… блестя на солнце…» — а ей вдогонку один из оболтусов подсказывал популярное односложное слово — «…лежит». Успех просто несравнимый ни с чем. Какой подвиг нужно совершить, чтобы встать рядом с таким героем!

Среди нас был парнишка — просто кавалер всех орденов Славы в наших глазах: он прямо в классе баловался онанизмом. Так, чтобы все это видели. И зачем-то это дело еще мазал чернилами. Почище, чем у Феллини будет, у которого в «Амаркорде» просто автомобиль дрожит. Всем было неловко, но смешно. Мы восхищались его отвагой, его беззастенчивой шкодливостью, смелостью, которая мне лично была неведома.

Однажды за этим занятием его застукала англичанка, которая обычно не выходила из-за стола, потому что была на седьмом месяце беременности. А тут вдруг выползла, ну и… В общем, его отчислили. Но он еще показал себя. Туалет в нашей школе был общим для школьников и педагогов, «педагогическая» часть отделялась лишь невысокой перегородкой. Так вот, он подкараулил момент, когда директор пошел в туалет, быстренько навалил на дощечку и, рассчитав угол падения и угол отражения, запустил этот маленький презент в потолок ровнехонько над директором. Попал.

Конечно, мы игнорировали записанное в «Правилах школьника» положение *«Запрещается играть в карты на деньги и вещи».* Играли, и очень даже азартно — и в карты, и в пристенок. Впрочем, самый азартный карточный период моей жизни связан с «Современником», когда мы ночи напролет дулись в преферанс и в очко — и на деньги, и на удары по заднице.

Театр моего детства

В моем саратовском детстве не было телевидения, а по радио мы могли слушать только: «Все мы капитаны, каждый знаменит» или «Вырос я в Италии, там, где зреют апельсины, и лимоны, и маслины, фиги и так далее…»

Приобщать к прекрасному мама начала меня довольно рано. Первый раз она повела меня в театр на балет еще до войны. Самые горячие мои чувства оказались шовинистическими. Будучи на четверть поляком, я страшно негодовал по поводу татарских набегов на польское государство и очень сочувствовал Марии, которую принуждали к сожительству. Тем более ее партию танцевала, как говорила бабушка, «пидстарковатая» звезда и мне было по-человечески жаль эту пожилую женщину. Тогда же я смотрел в Саратовской драме пьесу о Суворове. В моду как раз вошла патриотическая драматургия. Великий полководец съезжал на ж… с горки из папье-маше незабываемо бурого цвета. Однако даже тогда мои познания о Суворове значительно превосходили то, что могла себе позволить советская пьеса. Благодаря книжкам дореволюционного марксовского издания я всегда неплохо знал российскую историю.

В начале войны, в сорок втором году, в Саратов эвакуировали МХАТ. Долго у меня хранились мамины программки с именами Тарасовой, Грибова, Москвина… Меня повели на «Кремлевские куранты». Я заснул и проснулся только тогда, когда Ливанов, игравший матроса Рыбакова, закричал зычным голосом. Больше никого не помню. Даже Ленина. Видимо, потому, что другие персонажи не попадали в круг моих детских представлений и знаний так, как Суворов…

Потрясающе глубоким для детского восприятия оказался спектакль, показанный в госпитале № 4157 в Эльтоне, поставленный силами театра из районного центра Палласовка. Давали «Платона Кречета». Платон Кречет, измученный долгой операцией на партийном начальнике, устало поднимался по жидкой лесенке в три ступеньки и на пределе человеческих сил произносил: «Жизнь наркома… спасена», — и падал в обморок от усталости.

А после войны, в Саратове, наиболее серьезное воздействие на меня оказал актер саратовского ТЮЗа Александр Иванович Щеголев. Характерные его роли, в некотором роде, для меня эталон. Мастерское владение профессией. Щеголев потом уехал из Саратова в Норильск.

Меня вообще привлекали актеры острой характерности.

Герои меня не интересовали вовсе. Завораживало умение. Для вполне обычного молодого человека мои художественные пристрастия были несколько нетипичны. Любимым фильмом был не «Тарзан», не «Королевские пираты» или «Одиссея капитана Блада», а «Судьба солдата в Америке» — так в советском прокате называлась картина «Бурные двадцатые годы». Какая там несуетливая подлинность! Героя звали Эдди Бартлет. Он для меня так и остался навсегда Эдди Бартлетом, реальным человеческим лицом. Фамилией артиста никогда не интересовался.

А «Подвиг разведчика»? Как восхитительно грассировал Кадочников. Как он, простой советский человек, мог так потрясающе и изящно грассировать? Хотелось самому научиться этому.

Уже тогда меня интересовали в театре и кино не сюжетные, развлекательные, а, так сказать, производственные моменты. Элементы актерского ремесла. Был просто влюблен в великих старух — Массалитинову, например в картине «В людях». Или в Рыжову в экранизации спектакля Малого театра «Правда — хорошо, а счастье — лучше». Тарасовой и прочими героинями не интересовался. Казалось, что так, как Тарасова, и я сыграть могу. А вот как Рыжова — нет.

В этих старухах была тайна. На экране были шкафы, комоды, полати, печка. И Массалитинова — среди этих вещей, сама из ряда этих безусловных реалий. Я бы сказал, виртуальная реальность, рожденная во плоти.

Из того же ряда безусловностей — Комиссаров в роли старого унтер-офицера в «Правде — хорошо, а счастье — лучше». Замечательный, конечно, артист Бабочкин, но не выходил у него такой инфернальный монстр.

Восхищали фантастические, казавшиеся беспредельными выразительные возможности профессии. Поражало умение. Поэтому, наверное, я так любил цирк.

Цирк моего детства сохранил еще многие составные части дореволюционного цирка — такие номера, которых сейчас, конечно, уже нет. Безрукий артист Дадеш — он все делал ногами: писал, рисовал шаржи на сидящих в первом ряду, стрелял из пистолета и из лука. Лучшие, конечно, номера — Вяткин, Берман, Карандаш. Вяткин с собачкой Манюней, Карандаш с Кляксой. Сестры Кох в «Волшебном колесе» — гонках на мотоцикле, замечательные акробаты Запашные, ставшие потом укротителями. Укротитель Эдер. Старейший укротитель Гладильщиков. Он выходил на арену в расчесанном на две стороны парике и камзоле князя Гвидона, хотя ему было явно под

семьдесят. Фантастический китайский цирк — у нас в то время было обострение любви с Китаем — жонглирование трезубцами, мечами… Венцом всего этого, конечно, был ежесезонный чемпионат французской борьбы, в котором участвовали обладатели волнующих фамилий: Аренский, Аузонио, Виллибур. Обязательно были негр, звали его Франк Гуд, и великан Осман Абдурахманов ростом два метра десять сантиметров. Но в конечном итоге побеждал «Николай Петров, Саратов». Сначала он боролся в черной маске, а потом уже без. Четыре года подряд я ходил любоваться этой безусловной мистификацией с заранее определенными победителями.

В Саратове был странный, не вызывающий у меня никаких эмоций театр имени Карла Маркса со знаменитыми «фундаментальными» актерами Слоновым, Муратовым, Каргановым, Несмеловым, Щукиным, Сальниковым, Соболевой, Гурской, Колобаевым, Высоцким, Степуриной…

Каждый год театр Карла Маркса уезжал, видно подкормиться, на Украину, потому что в Саратове с едой были проблемы. А взамен нам присылали «музычно-драматичные» театры — Сумскій, Харьківскій, Полтавскій. Это было что-то! Украинский театр был совершенно особым, жутковатым по сентиментальности и слащавости. «Наталка-Полтавка», «Ой, нэ ходи, Грицю, тай на вечерницю», «В воскресенье рано зелье собірала», «Украденнэ щастя» и так далее и так далее. «Ты блука-а-аешь дни и но-о-очи» — пять слов текста, а остальное — «ня-ня-ня, ля-ля-ля» — вот и весь этот ландринно-повидловый театр. Самые беззастенчивые «сопли в сахарине», полная театральная жуть.

Между тем я был самым примерным посетителем этих постановок. Пытался затащить друзей — убегали в ужасе. А мне было смешно, я улетал, глядя, как они все мучаются и страдают. Это был мазохизм, но совершенно очевидно, что это повидло манило меня, хоть я себе и не признавался в этом.

Только однажды в наш город приехал *настоящий* украинский театр имени Ивана Франко. Великий Амвросий Максимилианович Бучма, Гнат Юра, Наталья Ужвий. На тех же пьесах я плакал — не смеялся. Оказалось, что тот же самый материал может стать трагедией.

Музычно-драматичные театры, кристаллизировав идею дурного, сделали полезную прививку от экзальтированного сентиментализма, мне, по эмоциональной природе своей, близкого. Стало понятно, что так делать категорически запрещается.

Совсем другим театром был саратовский ТЮЗ под

руководством Ю. П. Киселева, который, по сути дела, и пробудил во мне мечту или мысль о театре. Поначалу мне казалось, что этот театр не имеет ко мне никакого отношения. Киселев собрал команду мощных актеров: Начинкин, Чернова, Черняев, Давыдов, Ремянников — и молодых, которых он сам обучил и выпустил в жизнь: Быстряков, Сагъянц, Ермакова, Строганова, чуть позже Рая Максимова. По тем временам саратовский ТЮЗ был едва ли не самый живой театр в стране… Там шли «Овод» с поразительным актером Щеголевым, «Похождения храброго Кикилы», «Аленький цветочек». И даже научно-фантастический спектакль «Тайна вечной ночи», где под странные звуки и бульканье батискаф опускался в какую-то немыслимую впадину в Японском море. Там были передовой француз, передовой японец и даже передовой американец, хотя, конечно, были и зловещие американцы, которые препятствовали погружению во впадину советского профессора Кундюшкина…

А потом я посмотрел в ТЮЗе спектакль по пьесе Розова «Ее друзья». Вроде сентиментальная история, как ослепшую девочку поддерживают одноклассники. И вдруг я неожиданно почувствовал, что все происходящее на сцене имеет отношение ко мне. Тогда я впервые понял, что театр *рассказывает о жизни.*

Следующий театральный шок постиг меня с большим перерывом. Меня послали на пароходе «Анатолий Серов», как активного участника самодеятельности, в Москву, где я хотел купить фонарик «Магнетто». «Магнетто» вырабатывал энергию от того, что ты нажимал пальцем на рычаг, рычаг многоступенчатой передачей соединялся с динамо-машинкой, которая вырабатывала ток непосредственно на лампочку. Но магазины были закрыты, фонарика я не купил, а попал в филиал МХАТа на «Три сестры» и обалдел. Три часа сидел, плача и боясь пошевелиться.

Позже, когда уже поступил в Школу-студию МХАТ и когда в Москву привезли спектакль Питера Брука «Гамлет», я пережил не меньшее потрясение. Вот уж действительно — «что он Гекубе, что ему Гекуба»… Огромный, большеглазый, худой Пол Скоффилд метался по сцене, а я это все воспринимал как историю *про себя.*

Жажда публичности проснулась во мне довольно рано. Лет в одиннадцать, помню, открывал окно своей комнаты на втором этаже (тогда наш дом был двухэтажным, позже его достроили третьим этажом) и собирал народ со всего двора. На ниточке спускал им какие-то игрушки, подарки, пустяки всякие. И указывал: «Это — вот тебе. А это — тебе!»

Для чего это делалось? Не аттракцион же это невиданной щедрости?! Думаю, хотел собрать какую-никакую, а аудиторию.

Они по полчаса, по часу ждали, когда что-нибудь спустится. Это был народ, над которым я властвовал, чье внимание приковывал.

В то же время я всегда славился искусством обезьянничанья. Легко схватывал типичные манеры, говоры, походки, наблюдая за самыми разными людьми. После спектакля «Демон» несколько недель занимался тем, что изображал поющее чудовище. Потом перешел на показы учителей и товарищей. Не могу сказать, что демонстрировал свои пародии прилюдно — боялся осрамиться, чтобы не предали анафеме и не подвергли остракизму. Чтобы не посмеялись надо мной, особенно взрослые. Поэтому ограничивался кругом семьи и обществом самых близких друзей. По характеру я все-таки интроверт. Хотя со стороны порой и может показаться обратное.

И тогда, да и теперь, мне совсем не трудно показать такое, чего я делать в действительности не умею. Всегда мог, например, «свободно поговорить» по-французски, не зная этого языка — воспроизводя лишь набор типичных звуков.

Это важнейшее, на мой взгляд, свойство артиста — искусство показа — великолепно описано Михаилом Чеховым в связи с Евгением Вахтанговым. Как-то раз Чехов с Вахтанговым играли в бильярд. Оба — весьма посредственно. Вдруг Вахтангов говорит: «Давай, я тебе покажу, *как* надо играть в бильярд». И стал безошибочно загонять в лузу шар за шаром. Когда показ закончился, он продолжил прежнюю игру, промахиваясь через раз.

Мне очень понятно, о чем пишет Чехов. Испытал подобное на себе. В фильме «Гори, гори, моя звезда» мой персонаж Искремас демонстрировал, как надо танцевать. Пожалуй, мне вполне удался этот артистический обман. Я, человек, не знакомый серьезно с хореографией, в этой картине показываю сложные синкопированные «па», причем в определенном стиле, с некоторой долей вульгарности, потому что мой герой хочет поставить утрированный танец. И все это — плод всего лишь нескольких репетиций с замечательным хореографом Анной Редель.

Искусство показа заключается в том, что, когда ты показываешь, — тебя «несет», ты делаешь все так профессионально и естественно, что возникает полная иллюзия отточенного умения. Все вокруг решают, что ты крупный специалист в этой области. А на самом-то деле, сплошь да рядом, просто делаешь вид. Я, бывает, вру своим ученикам, что знаю, как это делать. Совру, потом начну показывать — и откуда что берется? Из подсознания, очевидно. Все это чушь собачья, когда говорят: переживи, мол, сам, а потом покажи ученику.

Невозможно пережить все. И невозможно знать все. Но у актера есть верный компас — интуиция.

В бильярде как раз все не так уж сложно.

Другое важнейшее свойство, без которого очень трудно стать профессиональным актером, — природная память. У меня никогда не возникало проблем с заучиванием текста. Кроме того, в моей несчастной голове прочно закрепились всяческие, порой совершенно немыслимые, сведения. Могу перечислить подряд всех Генеральный секретарей ООН. Или рассказать историю политических переворотов в Бразилии: пятьдесят лет тому назад президент Бразилии Жанио Куадрос порвал со своим правительством. Правительство стало воевать против него. А вице-президент Жоао Гуларт сбежал из страны на корабле. И так далее…

Вот, к примеру, — кто такой Лумумба? А кто такой Жозеф Мобуту? Или Антуан Гизенга? — Заместитель Лумумбы. А как называлась провинция, из которой пришел Жозеф Мобуту? — Катанга. А где родился Ким Ир Сен? — В селении Ман Ген Де, которое расположено у горы Ман Ген Бон. Я, кстати, лет пятнадцать выписывал журнал «Корея». Потом Зиновий Ефимович Гердт стал этим репертуаром щеголять. Но я первым подписался, году в шестьдесят втором. Самый смешной в мире журнал «Панч» — просто младший брат журнала «Корея». Кстати, журнал Южной Кореи «Сеул» на ином полиграфическом уровне, с иным уровнем информации демонстрирует абсолютно тот же стиль. Наверное, это менталитет. Какая у них роскошная сентиментальность! Вот, например, едет Ким Ир Сен в непогоду, а тут бабушка Цунь Хунь Вонь переходит дорогу с огромным мешком риса. Великий вождь требует остановить машину, топает ножками и заявляет: «Нет, пока мы не посадим в машину эту старушку и не отвезем ее в Суки-Цуки…» Чудесные истории. Я ведь срывал репетиции в «Современнике», когда начинал читать это в перерыве. Вышибал людей из строя.

Наверное, если бы не было у меня верного куска хлеба в театре и кино, мог бы принимать участие во всевозможных телесоревнованиях так называемых эрудитов — людей, отягощенных множеством совершенно ненужных в нормальной жизни знаний. Теперь там весьма приличные призы и гонорары.

Много хлопот мне доставил сталинский обмен денег. Мне тогда было лет четырнадцать. Все накопления, предназначавшиеся для закупки книг, практически пропадали. Надо было срочно что-то покупать. Удалось достать ящик зубного порошка и большое количество презервативов и маточных колец.

Маточные кольца успешно заменили ручной эспандер и были раздарены. А вот презервативы… Для прямого использования они не потребовались, но как много полезного из них было сделано! Водяные бомбы, сбрасываемые с верхних этажей. Разрезанные на кусочки и надутые маленькими шариками, они лопались о головы впереди сидящих товарищей. Там было еще много разных прелестей.

Раздельное обучение юношей и девушек было, конечно, ошибкой. На ровном месте возникало множество тайн, секретов, которые кто-то разрешал для себя, а кто-то и нет. В мои тринадцать лет мама опять повезла нас с сестрой на озеро Эльтон. Там была девочка, прелестная, стройная. Ей было четырнадцать. Затем девочка улетела в свой Свердловск, а мы вернулись в Саратов. Но с ней мы переписывались. Она писала мне каллиграфическим почерком, звала на Новый год. Я представил себе страшную картину: она выше меня на голову, ее сверстники-мальчишки — на две, а рядом — я, такой маленький и несчастный. Схватив письмо, я убежал в коммунальную уборную рыдать от безумной жалости к себе. Мы все чудовищно отставали в развитии, особенно в сексуальном плане дебри были непролазные. Хотя я в этом смысле был исключением — читал…

К тому же в седьмом классе я пережил свою первую любовь. Коллизия почти трагическая. Она была моей учительницей, и об этой диковато-невообразимой истории в школе многие знали. Это сильно поражало воображение наблюдавших: как так! такая красивая, сексапильная женщина, желанная для всех учеников класса, выбрала объектом своего внимания этого тщедушного, с шеей тридцать пятого размера, подростка. Если учесть положение ее мужа, который был сотрудником саратовского горкома, то все, вместе взятое, превращало наши отношения в настоящую бомбу замедленного действия. Тут важен не сам факт: ей тридцать четыре, мне четырнадцать, — не процесс совращения, не интрижка. Существенно другое. Очевидность того, что уже в четырнадцать лет я был готов испытать *это* — любовь, страдание, страсть. Чувство. Ведь мне представлялось, что эта женщина станет моей женой. Рано разбуженная чувственность, предельная эмоциональность, расшатанность нервной системы — все то, что спустя всего несколько лет оказалось столь необходимым в первых шагах актера. Как говорят в Жмеринке, все было подготовлено «из раньше». Вне живых эмоций нет артиста.

Мне с самых ранних лет было знакомо ощущение «в зобу дыханье сперло». Когда выступают слезы от избытка чувств. Я ревел, когда Лемешев пел: «Скажите, девушки, подружке вашей, что я ночей не сплю, о ней мечтая…» От экзальтации чувств. Кто-

то скажет: это — сентиментальность. Мне кажется иначе. Это — растревоженность рано проснувшейся эмоциональной натуры. Как будто кто-то перышком по сердцу скребет нежно-нежно, а ты его подставляешь, подставляешь… А потом уже сам бежишь за этим самым перышком. Не можешь без этого жить. Для меня, как для профессионала, такое засасывающее удовольствие — сцена. А в детстве, в юности, это был поиск чувств. Погоня за эмоцией: «и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет». Никак не меньше.

И сейчас, когда сидишь на спектакле, хотя бы «Месяц в деревне» у Фоменко, все мило, мило, а потом девочка эта, Полина Кутепова, возьмет такую ноту, что сразу же откликаешься на нее слезным спазмом. И Лена Майорова в четвертом акте «Трех сестер» так складывалась пополам, что невозможно было не ощутить ее боль физически. Когда в театре подступает к твоему горлу ком — это значит, что, грубо говоря, тебя достали, прошибли, добили, а не просто показали набор многозначительных символов.

Наталья Иосифовна Сухостав

В Саратовский дворец пионеров меня привела мама, пытаясь оградить от дурного влияния улицы и хулиганствующих элементов, проживавших на нашей Большой Казачьей. Она отдала меня в шахматный кружок, где я даже получил третий юношеский разряд.

Судьба решилась окончательно лишь в восьмом классе, когда я попал в знаменитый на весь Саратов детский театр «Молодая гвардия» Натальи Иосифовны Сухостав, располагавшийся в том же Дворце пионеров. В то время театр «Молодая гвардия» — я очень осторожно это формулирую — был конкурентоспособен местному ТЮЗу. У нас зрителю было даже интереснее. Мальчики играли мальчиков, девочки — девочек, а в ТЮЗе дамы среднего возраста изображали детишек в пионерской форме. Так бы я и дальше двигал фигуры, если бы в один прекрасный день драмкружку не понадобились лишние «штаны» и Наталья Иосифовна сама не пришла к шахматистам. Путем нехитрого теста, состоящего из произнесения «громко-громко, на весь зал» известной фразы «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», которую она попросила сказать почему-то именно меня и которая не без сарказма была мною выкрикнута, я был зачислен в новобранцы. Для меня это было счастливым попаданием в то занятие, которого мне недоставало.

Мы бывали в кружке трижды в неделю — два раза в будние дни и по воскресеньям. В скором времени я получил первую роль в пьесе Цезаря Солодаря «У нас каникулы». Роль называлась «Ленточкин». Потом я играл в пьесе «Снежок» Любимовой, в «Красном галстуке» Сергея Михалкова. «Красный галстук» был сыгран раз двадцать пять за сезон, не менее.

Пьеса Любимовой «Снежок» представляла собой поучительную историю из американской жизни. Негритянский мальчик попадает в класс с белыми детьми. Волей одной богатой и нехорошей девочки, Анжелы, он должен был быть отторгнутым от общества. Я играл то ли Джона, то ли Джека — не важно! — который был настроен прогрессивно, являя собою что-то вроде тред-юнионистского школьного лидера. Взобравшись на трибуну, я с великим пафосом произносил: «Тот, кто сядет с Анжелой Бидл — тот нам больше не товарищ!» С таким чувством и искренностью это произносилось, что у самого мурашки бегали по коже. А дружок мой, Славка Нефедов, сучонок такой, прикалывал: «Ладно, Лелик, чего ты! Не расстраивайся ты так!» Не на премьере, конечно, а позже, когда мы уже щеголяли своей

«актерской свободой». А уж во времена «Современника» считалось за особую доблесть — разыграть на сцене товарища, расколоть. Заставить его заржать. Без ложной скромности признаюсь, что был одним из признанных мастеров этого дела.

Хорошо помню свою роль в спектакле «Красный галстук» — драматической истории, происходившей в семье «зажравшегося» советского функционера. Мне достался скорее отрицательный персонаж — зазнавшийся сынок-эгоист. Моего друга, бедного сироту Шуру Бадейкина, играл Славка Нефедов. А еще активно действовала хорошая девочка, моя сестра. Они-то с Бадейкиным меня совместными усилиями и перевоспитывали. В конце спектакля мы со Славкой стояли, как Герцен и Огарев на Воробьевых горах, и я говорил: «Если я стану настоящим художником, знаете, какую картину напишу? На фоне голубого-голубого неба стоят два друга. Два комсомольца…» И тогда к нам подходила моя сестра, которую играла Эля Нодель, и добавляла: «Нет, лучше не два друга. А три. И третий друг — обязательно девушка. Комсомолка». Потом мы запевали песню:

Кто в дружбу верит горячо
И рядом чувствует плечо,
Тот никогда не упадет,
В любой беде не пропадет.
А если и споткнется вдруг,
То встать ему поможет друг,
В любой беде надежный друг
Тебе протянет руку.

Зал иногда нам даже подпевал.

С особым успехом шел спектакль по Евгению Шварцу «Снежная королева». Я выступал в роли сказочника, бегал по сцене с волшебной палочкой. Кая играл Игорь Негода, дочь которого уже в наши времена одной из первых снималась в виде, не оставляющем никаких сомнений, для обложки «Плейбоя». Сам Игорь в свое время закончил актерский, затем стажировался у Ефремова. Сейчас Игорь Негода — режиссер. Роль Герды досталась новенькой девочке, очаровательной белокурой Лиле Кондратенко, которая никак не вписалась в нашу уже сформировавшуюся компанию.

Андерсеновская формула счастья из «Снежной королевы» мне очень близка и понятна: «Счастье — это когда тебе принадлежит весь мир и пара коньков в придачу».

Ближе к окончанию школы был спектакль Цезаря Солодаря

«У лесного озера», где я сыграл американского шпиона двух возрастов — одного в двадцатые годы, другого в пятидесятые, современные выходу спектакля.

Занятия в драмкружке происходили на фоне моих записей на саратовском радио вместе с девочкой по имени Нина Бондаренко детско-юношеских программ типа «Пионерской зорьки».

Нина Бондаренко была младше меня, училась в седьмом классе — маленькая такая, со звонким девичьим стервозным голоском. В день похорон Сталина я вместе с Ниной Бондаренко выступал на панихиде в Саратовском театре оперы и балета, читал новейшие эпитафии знаменитых советских поэтов.

Монтаж длился пятьдесят пять минут. Люди в зале с короткими интервалами падали в обморок и выносились под ручки вон. Не выдерживали их организмы всей глубины переживаний. Я же был готов радоваться его смерти. И не только не плакал, но блудливо и глумливо опускал глаза, выступая на сцене и доводя людей до потери чувств. Было упоение оттого, что мы так здорово читаем, что они брякаются. Говорят, вся страна победившего социализма рыдала в тот день, независимо от индивидуальной меры понимания истинного положения вещей. Я не рыдал, но был взволнован. Идеология ведь действует на уровне подсознания. Разум тут бессилен, и всем правит истерия.

Но все-таки… Я всегда знал, что Сталин — диктатор, угнетающий душу русского, советского человека. Дядя Толя Пионтковский иногда мог, не смущаясь, сказать о нем что-то почти матерное.

Однажды я понял, что мне нравится группа «Любэ» — как-то выделил ее из общего потока, когда услышал песню «…Первая проталина, похороны Сталина…». Удивился, как человек много моложе меня смог так похоже передать именно мои ощущения.

Моими основными корешами в «Молодой гвардии» были Слава Нефедов и Миша Свердлов. Слава был самым главным шалопаем среди нас, учился плохо, а Миша был отличником и даже комсомольским деятелем. Слава тоже стал артистом, окончил Щепкинское училище и теперь в поте лица своего добывает кусок хлеба по городам и весям. Алкогольные грехи сильно мешали ему двигаться и развиваться. Мне казалось, что, взяв и воспитав в моей первой студии его сына Игоря Нефедова, я что-то сделаю для Славы. Но кто знал, что судьба распорядится с Игорем так страшно.

А Миша закончил филфак, долго работал режиссером на Саратовском телевидении, снимал передачи в художественной редакции. Потом Миша отбыл вслед за детьми в землю

обетованную, в Израиль, прожил там несколько трудных лет и умер.

С Мишкой и Славкой я познал первую радость настоящей мужской дружбы, которой и позже не был обижен. Слова Гоголя «нет уз святее товарищества» — о нас троих. Казалось, мы были трехтелесным драконом с одним сердцем и одной душой. Полное забвение себя. Когда кто-то из уличной шпаны однажды попытался меня ударить, Миша, который был младше меня, подставил под удар свою руку. Поразительное созвучие душ. Нам было хорошо вместе молчать. Понимать друг друга с полу звука, как в знаменитом анекдоте, когда однокамерники называют только номер шутки, и все смеются, понимая, о чем речь. Мне кажется, мужчине необходимо испытать эту защищенность спины дружбой. Наша дружба защищала нас от мира кольчугой.

У нас были общие тайны. Мы дружили с девочками из хореографического кружка. Все началось со Славки Нефедова, у которого там обнаружилась подруга по имени Люся Бычкова. А я познакомился с Ниной Кудряшовой. Этой девочке я обязан многим: и постоянством, и верностью, и просто душевной полнотой. Нина была способной девочкой, танцевала. Эротика в юношеском возрасте имеет несколько иное значение, нежели в зрелые годы. Чтобы обрести право хоть как-то прикасаться к моей возлюбленной, я не поленился пойти в хореографический кружок, когда у них не хватало мальчишек, и принять участие в балете из жизни растений. Урожайные зерновые противостояли сорнякам. А у меня была роскошная роль Суховея, который все эти тростиночки под себя подминал, сжигая полезную флору… Короче говоря, я ее трогал весь спектакль.

Атмосфера жаркого лета, которое в Саратове начинается в середине мая, когда делать было нечего, когда сестра была на практике, когда мозги подогреваются витающей в воздухе романтикой… Я не могу сказать, что железы внутренней секреции юных саратовцев развиваются так же рано, как в Кении или в Нигерии, но в этом смысле Саратов все же — «зона рискованного земледелия», поэтому и человек в Саратове, как мне кажется, созревает несколько раньше, чем в других районах моей необъятной родины. Плюс давно изученный «Das Weib» с роскошными диаграммами и фотографиями мужских и женских гениталий, где все было наглядно, понятно и так и просилось к освоению. Дворец пионеров оставлял нам время для освоения «науки страсти нежной» и для всего прочего, чем занимаются обычно ромео и джульетты в этом возрасте. Любовь, как дисциплина, была пройдена мною тогда в Саратове.

Высочайшая планка в отношениях с прекрасным полом,

взятая в юности, не давала мне опускаться ниже на протяжении всей жизни. Я никогда не мог заниматься любовью, как это иногда делают некоторые — «а вот поехали сегодня туда-то»… Один очень активный мой коллега не раз предлагал мне: «Давай рванем в малинник!». Не-ет. Не интересно мне это. Любовь всегда должна быть «с черемухой», как говорил мой папа. Если Господь или судьба одаривали меня чувством, так оно развивалось по всем законам влюбленности и всего ей сопутствующего. Я благодарен жизни за то, что график моих влюбленностей всегда был плотен, насыщен и регулярен. Почти как движение подмосковных электричек.

Три последних года средней школы были полнокровно-прекрасными благодаря девочке Нине. И благодаря моим друзьям. Когда Тузенбах говорит Ирине в «Трех сестрах»: «Впереди — длинный-длинный ряд дней, полных моей любви к вам», — я вижу свою юность в окружении друзей, исполненных любви друг к другу.

О руководителе «Молодой гвардии» Наталье Иосифовне Сухостав следовало бы написать отдельную книгу.

Дочь чешского профессора, приехавшего строить новую жизнь в стране побеждающего социализма, Наталья Иосифовна неосторожно вышла замуж за человека по фамилии Томашайтис. Он был следователем по особо важным делам, и в 1937 году, когда расследовал якобы вредительское дело строителей саратовского крытого рынка, посадил, скажем, не десять человек, а пять. Его расстреляли, а жену-актрису с волчьим билетом выбросили из жизни — выгнали из ТЮЗа, где она играла Снежную королеву в пьесе Шварца. Ясное дело, жене врага народа нельзя было работать ни в каких «культурно-массовых» учреждениях. Но каким-то чудом ее взяли во Дворец пионеров, где Сухостав и прослужила почти до конца жизни.

Она была очень эффектной женщиной. Высокая, худая до невозможности, со стремительной походкой. Чем-то напоминала Марлен Дитрих, знаковую фигуру этого поколения: короткая стрижка, тонкие губы, большие, тонко подведенные глаза. Элегантность во всем.

Наталья Иосифовна — человек, показавший нам «систему координат», прежде всего человеческих, в театре. То есть взаимозависимость, взаимовыручаемость, необходимость людей театра друг дружке, невозможность подвести товарищей. Пару раз я опоздал на репетиции, и она при всех устроила мне такие executions, что это навсегда запечатлелось в моем премьерском умишке.

Сухостав была настолько старше нас и столь безусловно авторитетна, что воспитательных мер воздействия почти не применяла. Любое ее слово воспринималось как директива. Замечания ее касались не столько профессии, сколько вопросов жизни, этики, что для меня было очень важно, потому что мое представление о демонстрации актерской свободы отличалось от того, каким оно должно быть на самом деле. Ее влияние на меня было столь сильно, что и подумать не мог, что я стану кем-нибудь еще, а не артистом. Она была своего рода миссионером. Никого, кроме нас, у нее не было — ни семьи, ни детей. Всю любовь она отдавала нам, своим театральным детям, что делало из нее почти святую в наших глазах.

Когда я стал взрослым и самостоятельным, для меня не было большей радости посылать ей открытки всех уголков планеты: будь то Париж, Вена или Лондон — «жив, здоров, люблю и помню с благодарностью». Мне было необходимо представлять этой великой женщине доказательства не зря потраченного на меня времени, труда, ее педагогического таланта. Регулярно, раз в год, мы, ее взрослые «молодогвардейцы», собирались в Саратове, чтобы навестить Сухостав в ее крохотной комнатке патрицианско-спартанского вида в коммуналке на улице Дзержинского. Она любила творить красоту своими руками: расписывала панно, делала потрясающие икебаны, украшавшие ее скромное жилище. Вина моя, что не смог заставить секретаря Саратовского обкома поменять ее маленькую неустроенную жилплощадь на нормальную квартиру… Стены комнаты, где жила Наталья Иосифовна, были сплошь завешаны фотографиями учеников. Даже когда я стал зрелым профессионалом, она была строга со мной и тревожилась, чтобы мне не «надули в уши», чтобы меня не коснулась пошлость и дурь, чтобы не погрузился я в то болото, поскольку действительно моя судьба складывалась праздничо-успешно…

Конечно, мы были породнены с ней. Наше сыновнее отношение выразилось и в памятнике на ее могиле, который был поставлен Володей Красновым (молодогвардейцем, ведущим актером саратовского ТЮЗа), на деньги воспитанников Натальи Иосифовны.

Перебирая слова заупокойной молитвы, я обязательно называю и ее.

Наталья Иосифовна, без всякого преувеличения, моя крестная мать в актерской профессии. А может быть, и в педагогике, которой я отдаю немало своего довольно дорогого времени.

Не думаю, чтобы Сухостав всерьез и определенно видела своей задачей воспитание молодых профессиональных артистов.

Или что у нее был какой-то особый, продуманный и просчитанный педагогический метод. Но факт, что получалось это у нее великолепно. Еще до меня некоторые ее студийцы прорвались в актеры. А после — пошел уже безостановочный поток. В результате из школьного театра Сухостав вышло сто шестьдесят актеров! Феноменальный результат для провинциального самодеятельного коллектива.

Как мне представляется сейчас, главным у Сухостав была установка на раннюю профессионализацию актера, о необходимости которой без устали твержу на каждом углу с середины шестидесятых, с тех самых времен, когда в «Современнике» пытались создать молодежную студию. Тогда, несмотря на наш коллективный энтузиазм с Галиной Волчек, Людмилой Ивановой и Виктором Сергачевым, из этой затеи ничего путного не получилось. Первый опыт педагогики вышел комом. И навыков соответствующих, конечно, не было, и набор неправильно провели. А подбор абитуриентов, способность педагога сразу оценить энергетическую емкость того или иного претендента в театре определяет многое и в дальнейшем. Тут важен вопрос селекции.

У Натальи Иосифовны было исключительное чутье селекционера. Актерскую одаренность она безошибочно умела обнаруживать и вытаскивать на белый свет. Такого рода чутье у театральных педагогов встречается не столь уж часто. Смею надеяться, что подобное дарование есть и у меня. Тридцать лет небезуспешной педагогической практики дают мне право сказать это более или менее определенно. После долгих размышлений и немалого жизненного и педагогического опыта я пришел к стойкому убеждению: актера надо воспитывать с раннего детства. Принцип ранней профессионализации стал частью моей педагогической системы (слово «система» употребляю здесь отнюдь не в полемике или в сравнении со Станиславским. У любого педагога после десятилетий труда естественно выстраивается некая собственная система — набор методических приемов).

Ранняя актерская востребованность продвигает, катализирует развитие. Как в спорте. Актер должен рано вкусить успех. Пусть наивный, как у нас в «Молодой гвардии», но обязательно! — еще до овладения основами ремесла. Это дает и перспективу роста, и понимание относительности самого успеха. Понимание, что в театре это — не главное. Что это и есть как раз самое простое.

Актер обретает свободу, только испытав успех. И чем больше успех — тем больше шансов обретения настоящей внутренней свободы, когда тебя «несет». Как у Булгакова: «За мной, мой

читатель!» — и вы магически следуете за ним, как за дудочкой крысолова.

У нас слишком боятся штампов, прививаемых в дурной самодеятельности. Но это не страшно. Главное, чтобы человеку была отпущена энергетика. Чтобы он мог сказать: «За мной, мой зритель!» На моей памяти не слишком многие актеры могли этим похвастаться.

Наталья Иосифовна, очевидно, хорошо понимала значение успеха. Важность пребывания артиста на сцене, на публике. Она давала всем нам играть много и разнообразно. И уже в девятом классе я познал радость маленьких артистических триумфов, это ни с чем не сравнимое ощущение: играть на сцене. Быть может, поэтому сцена была и остается настоящим праздником моей жизни, «праздником, который всегда со мной».

В «Молодой гвардии» навсегда было прочувствовано счастье ранней призванности, ранней востребованности. Полученные, быть может и не совсем заслуженно, аплодисменты были своего рода долговыми обязательствами надежды, намного опережавшими реальный вклад, реальное постижение актерского мастерства. Но они двигали вперед, открывали второе, третье, четвертое дыхание.

Пришло ощущение себя, своих возможностей… И одновременно — поразительное юношеское чувство вечности жизни, когда корневая генеалогическая система еще крепка и кажется, что ты не умрешь никогда, а впереди будут только радость, успех и счастье.

В Москву, в Москву…

Сухостав дала исходный импульс профессии. Дальше меня уже никто и ничто не могли остановить. И потому — пер как бульдозер. Все происходило как бы само собой. Без особых творческих трагедий.

За год до окончания школы я начал подготовку в театральный институт. Читал все подряд: скучного Станиславского, и гораздо более интересного Немировича-Данченко, его «Из прошлого», замечательные книги Пыжовой, Кнебель… Одной из самых заветных и дорогих до сих пор остается книга Михаила Чехова «Путь актера». Купил ее незадолго перед отъездом в Москву.

Михаил Чехов — манящая, загадочная фигура. Темная актерская звезда XX века. Мне тягостны все эти современные «чеховские» школы. Чехов был гений. Знаете, как о нем говорил Евгений Багратионович Вахтангов? «Миша, ты — лужа, в которую улыбнулся Господь Бог». И то, что называют «системой Чехова», — просто его личные озарения. Надо трезво смотреть на его творческий путь: нельзя же сказать, что работа Чехова в Голливуде, в какой-нибудь симпатичной «Рапсодии» конгениальна Гамлету или Эрику… Нет, это совсем другая история. А у нас, в который уже раз, начинают малевать персону того или иного покойника, канонизируют его. Делаются чудовищные вещи. Неплохие в принципе люди ведут себя, как нелюди, стирая самобытные отпечатки пальцев своего кумира. Уникальный дактилоскопический рисунок исчезает, получается что-то среднеарифметическое. Среднеарифметический гений. «Мы назначаем гением имярек». По-моему, отвратительное занятие. В этом смысле я всегда в меньшинстве. Многие коллеги интересуются наследием Михаила Чехова всерьез, строят теории, чертят графики… Из всего этого устраивается некий класс (за посещение которого берутся хорошие деньги), школа, курс, где совершаются коллективные прозрения, коллективное познание чеховской методики и чеховской души, которые, кстати, были обильно замешаны на Блаватской и теософии. Получается спиритизм какой-то. Ну не может же сам Михаил Александрович встать из гроба и поправить своих учеников и поклонников конца второго тысячелетия! Мне интереснее другое: угадывать состояние души этого гения. Педагогика, на мой взгляд, — всегда интуиция, всегда прямое и индивидуальное общение душ учителя и ученика. Научные методы, теософия и коллективные прозрения тут бессильны.

Экзамены

Для вступительного экзамена в театральное училище мною был подготовлен отчаянно-мелодраматический ура-репертуар, репертуар бенефицианта. Ведь с чем ехал великий Орленев в провинцию? С Освальдом в «Привидениях» или с чем-нибудь из Фридриха Шиллера в русской транскрипции. Шиллер в исполнении русских артистов — это неслабо, что называется, вещицы с газом.

Итак, на вступительном экзамене я читал… кусок из романа Злобина «Степан Разин». Мне безумно нравилось кричать: «Сарынь на кичку!» Что такое «Сарынь» и что такое «кичка» — представлялось довольно туманно. Кичка виделась мне в виде предмета женского туалета. Ассоциировалась с «кикой», которую носила сватья баба Бабариха. Но звучало красиво.

Далее шел отрывок из «Молодой гвардии»: «… мама, мама, я помню руки твои с того самого мгновения, как стал осознавать себя на свете. За лето их всегда покрывал загар, он был чуть-чуть темнее на жилочках. И как же я любил целовать тебя прямо в эти темные жилочки…» Даже Алла Константиновна Тарасова прочувственно к этому отнеслась. «Изгнанник» Константина Симонова: «…нет больше Родины, нет неба, нет хлеба, нет воды — все взято!» И наконец фрагмент из повести Кассиля и Поляновского «Улица младшего сына», где мальчик, идущий на задание бороться против фашистов, подходит к ставням своего дома и видит, как мама штопает что-то… И заливается слезами и соплями, но не может, не имеет права зайти, сказать ей: «Здравствуй, мама!»

В общем-то, все это были сентиментальные, чувствительные вещи. Без украинского «музычно-драматичного» варенья не обошлось, ведь ничто не проходит бесследно. Мы все немножко Каштанки. Мальчишка из «Каштанки» привязывал кусочек мяса на веревочке и потом долго вытаскивал его обратно, садист. А Каштанка бросила сытое житье в цирке и побежала к своему мучителю. Так и мы никуда не деваемся от своего опыта — и хорошего, и сомнительного. Юношеская эмоциональность у меня была порядком расшатана. Тут и «Судьба солдата в Америке». И мужская школа. И ранняя саратовская «слава», и успех. И любовь. И постоянное это, из Онегина: «и жить торопится, и чувствовать спешит». Оттого и такой репертуарчик.

Программу подготовил в основном самостоятельно. В Саратове слушали меня Света Скворцова, которая заканчивала в тот год Школу-студию МХАТ, и Лиля Толмачева. Она в то время

уже Школу-студию закончила и была одной из первых московских театральных звезд. Не знаю даже, кто пользовался тогда большим спросом — Юлия Константиновна Борисова или Лилия Михайловна Толмачева. Она играла в Театре имени Моссовета, но на какое-то время вернулась в родной город и стала примадонной ТЮЗа. Мама Лили — Маргарита Владимировна Кузнецова — была моим классным руководителем. Она-то и устроила мое прослушивание у Лили. Толмачева, разрешив мне прочитать свою программу, стала первым настоящим человеком театра, который отнесся ко мне всерьез. Ее одобрение дало мне такую мощную дозу веры в себя!

На вокзале меня провожала довольно пестрая толпа «поклонников» — одноклассники, родственники. Было ощущение, что еду завоевывать мир. Кто-то из случайных прохожих-знакомых крикнул: «Лелик, куда едешь?» Я прокричал в ответ: «Еду учиться на тракториста!» Думаю, что из всей моей саратовской родни только один человек молился за то, чтобы я не поступил — баба Аня. Желая мне добра.

Обладая немалой сметкой, я подал заявление и в ГИТИС, и в Школу-студию МХАТ.

Поступление мое было какое-то такое рутинное и имело вид мало запоминающийся. Из Саратова в Москву я привез рекомендательное письмо от второго мужа первой жены моего отца Петра Ивановича Тихонова, адресованное его брату, проректору ГИТИСа по административно-хозяйственной части. К сожалению, этим письмом воспользоваться я не смог, потому что Тихонов — брат и проректор в это самое время был сослан на уборку картофеля вместе со своими чрезвычайными полномочиями, которые-то и должны были помочь мне поступить в ГИТИС. Меня, кстати, и так приняли в оба института сразу — и в ГИТИС, и в Школу-судию МХАТ. Движимый отеческими чувствами, добрый и гнусавый Матвей Алексеевич Горбунов говорил мне: «Оставайся в ГИТИСе, я буду тебя просто как сына содержать». Но верх взяло мое не очень даже осознанное представление о том, что вершиной пирамиды театральной педагогики все-таки является Школа-студия МХАТ. Наверное, связано это было и с тем, что МХАТ считался первым театром страны, и с тем, что в годы войны театр довольно долго находился в Саратове, играл в помещении Театра юного зрителя, и я был на одном из этих спектаклей. Во МХАТе была самая звездная труппа того времени. Народные артисты СССР Алла Тарасова, Ольга Андровская, Ангелина Степанова, Клавдия Еланская, Владимир Ершов, Борис Ливанов, Василий Топорков, Алексей Грибов, Василий Орлов, Михаил Яншин, Павел

Массальский, Сергей Блинников, Марк Прудкин, народные артисты РСФСР Александр Комиссаров, Вера Попова, а также «молодая поросль»: Владлен Давыдов, Маргоша Анастасьева, Хромова, Рита Юрьева, Алексей Покровский. Замечательный актер дядя Володя Муравьев, общавшийся с нами, студентами, несколько по-иному, чем другие, вернувшийся из ГУЛАГа, из Норильска, где он выступал как «вольный», Юрий Эрнестович Кольцов-Розенштраух. Простое перечисление имен уже производило чрезвычайно сильное впечатление. Практически все крупные дарования были аккумулированы там благодаря дивной, не имеющей аналогов способности Станиславского и Немировича-Данченко к собирательству талантов.

Вступительный экзамен в Школу-студию прошел почти успешно. Топорков, Марков, Алеша Покровский отечески прослезились. Конечно, не над провинциальным трогательным репертуаром, а над светлой молодостью и моей шеей тридцать седьмого размера…

На сочинении выбрал свободную тему: «СССР в борьбе за мир». Начал бравурно и смело: «1918 год… — написал я и поставил многоточие, — … исторический залп крейсера «Аврора» возвестил всему миру, что на одной шестой части земного шара люди начали строить новую жизнь»… Преподавательница русского языка Крестова, отчеркнув и эту святотатственную ошибку, и грехи помельче, поставила «три с минусом», сделав большую натяжку. Но и этого хватило для поступления.

Удивительно, но особой эйфории по поводу того, что меня приняли, я не испытывал. Началось даже совсем что-то непонятное. Жуткая, необъяснимая депрессия. Вставал утром и ревел басом, без всякой на то прямой причины. Уже думал, что схожу с ума — стресс, истерия, ранняя стадия шизофрении. А в общем-то, довольно типичные юношеские комплексы переходного возраста, когда кажется, что мир лишен смысла. Когда мучительно чувствуется одиночество. Опасный период, через который проходят все мальчики.

Как мне представляется теперь, моя депрессия была вполне естественной реакцией на произошедшую со мной метаморфозу. Мальчишка-провинциал попал в новую для себя среду, в новый ритм жизни. С трудом верилось, что это не сон, что все это происходит *со мной.* Надо было привыкнуть к мысли, что так оно и есть. Что это — свершившийся факт.

У меня это полностью закончилось самым неожиданным, хотя и драматичным образом.

После поступления в Школу-студию МХАТ я летом ненадолго вернулся домой. И в это самое время мой друг, Слава Нефедов,

убил человека.

У нас были роскошные, как бы сейчас сказали, «фирменные» кепки из букле. Он шел по улице ко мне в этой серой шикарной кепке, на которую и покусился урковатый парень: «Была ваша — стала наша». Славка от него отмахнулся. А юный хулиган после этого несильного шлепка вдруг обмяк и сполз на землю, обхватив молоденький тополь, росший на улице Чапаева. Удар пришелся на сонную артерию. Надо было как-то выручать Славку, как-то помогать ему, хотя бы морально. Когда затеялось судилище, в судьбе моего товарища, который в то время был студентом нефтяного техникума, приняла горячее участие Наталья Иосифовна Сухостав. Она вступилась за него, как настоящий родственник. Славу осудили условно, а моя депрессия прошла сама собой.

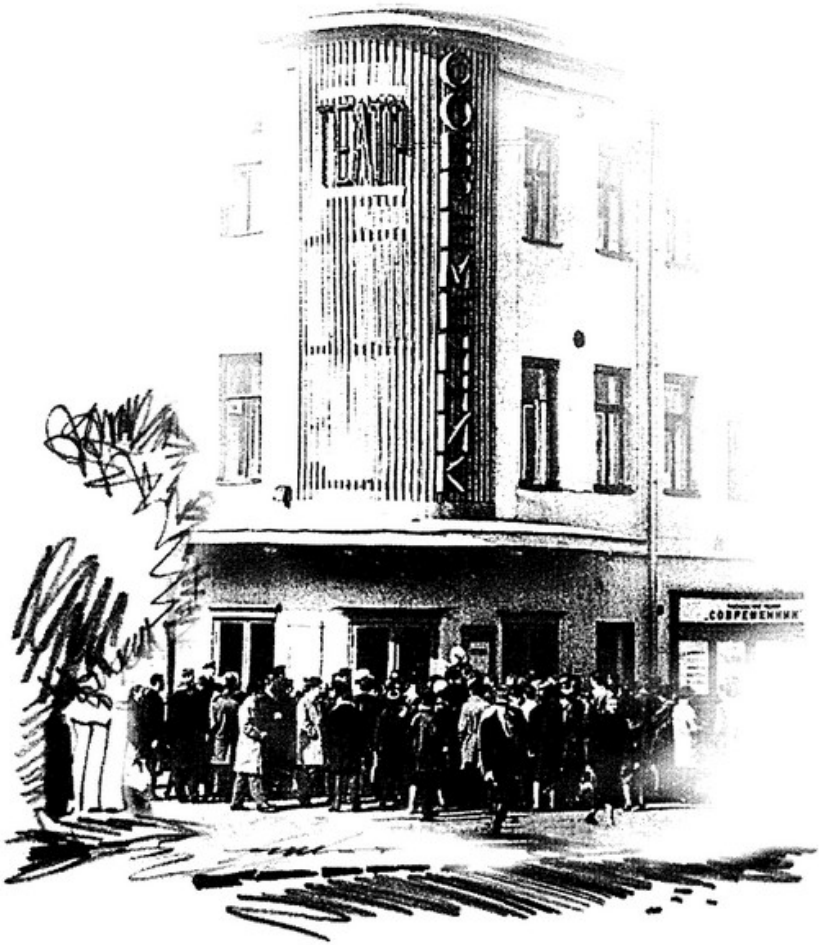
Саратов закончился. Потом я приезжал в родной город только на гастроли и на похороны. К больному отцу. А сейчас регулярно навещаю могилы.

И все-таки Саратов всегда присутствовал в моей жизни. Мне необходимо туда возвращаться, как необходимо бывать в Оптиной пустыни, которую считаю своей духовной родиной и где ощущаю полноту бытия.

Одно время мне нравилось называть себя провинциалом. Я даже несколько кокетничал этим. Хотя, если разобраться, ну какой я провинциал? Конечно, в Большой театр попал уже в двадцать лет. Но не этим же определяется «столичность». В сороковых-пятидесятых годах немало московских интеллигентов оказалось в Саратове. Моей учительницей в школе была Ю. Д. Лейтес, сбежавшая от преследования космополитов. В Саратове преподавали профессора Александр Павлович Скафтымов, Юлиан Григорьевич Оксман. Там находится первый в Поволжье Художественный музей имени А. Н. Радищева, один из старейших в России медицинских институтов. Так что не одной Аленой Апиной Саратов знаменит.

Хотя, конечно, в России всего одна столица — Москва, где я и живу с 1953 года.

Глава вторая
Москва



Это как в хоккейном чемпионате: наши гении на все времена, вроде Харламова или Третьяка, приезжая в НХЛ, понимали, что все-таки это другая игра… Вот так, будь ты семи пядей во лбу в Саратове, когда попадаешь в Москву, которая не верит слезам, должен пройти весь этот путь selfmademan-ства. Мой путь был достаточно ясен и очень прост. Все, что я имею, я добыл своими руками.

В первом семестре результатом политической безграмотности, продемонстрированной в экзаменационном сочинении, явилось лишение стипендии, а заодно и общежития. Пришлось маме помогать мне: она три года подряд высылала в

Москву огромную сумму — пятьсот рублей, по-прежнему вкалывая на двух работах. Со второго семестра я начал стабильно получать стипендию, сначала двести двадцать, затем и повышенную — четыреста пятьдесят, а на третьем курсе заработал первый гонорар в кино и уже сам кое-что отправлял в Саратов.

С жильем было сложнее. Сестра Мирра к тому времени уже вышла замуж, и, по счастливой случайности, у ее мужа был друг, Володя Ананьин, снимавший даже не комнату — угол — в большой квартире на третьем этаже дома в Большом Харитоньевском переулке. Туда-то я и был определен на подселение — и на время вступительных экзаменов, и на полгода первого семестра. Аренда ананьинской раскладушки стоила недорого.

Удивительно, как в жизни все сходится. Примерно в ста метрах от моего первого московского пристанища находился угольный подвал — склад, который через двадцать пять лет стал сценой и залом «Табакерки»…

Я оказался в Москве спустя лишь несколько месяцев после смерти Сталина. Еще не осознавая этого, я попал в новую жизнь, которая менялась на глазах, даже не ежегодно и ежемесячно, но ежедневно. Театральным финалом этого движения всего через каких-то три года стало создание «Современника», совершенно немыслимое еще в начале пятидесятых.

Школа-студия

Для меня обучение в Школе-студии МХАТ, как и для всех студентов, началось с уборки здания Школы-студии в проезде Художественного театра, дом 3а (сейчас в этом помещении располагаются учебный театр, музей МХАТ, коммерческие структуры, а Школа переехала поближе к Тверской). Такова давняя традиция: все неофиты драили, драят и будут драить Школу во веки веков.

Среди моих однокурсников были: Галя Барышева, преподающая сейчас в ЛГИТМиКе, Майя Менглет — первая красавица курса, девушка с глазами поразительной глубины, нервная и ломкая, вокруг которой всегда возникало оживление и напряжение мужских сил, покойный ныне Вовка Паулус, с которым мы вместе работали в «Современнике» первых лет, Валя Левенталь, игравшая в БДТ, Витя Рухманов — артист Театра сатиры, Игорь Задерей, работающий ныне в Новосибирске, Валя Кузнецова, руководившая культурным фронтом в Севастополе, Эмиль Лотяну, переведенный после второго курса во ВГИК (причины перевода уточнять не буду), Толя Кириллов, очень смешно пародировавший Топоркова (я специализировался на Массальском и Цареве), и, конечно же, любимый мною, долговязый и тонконогий, смешливый уроженец Матросской Тишины Валя Гафт. Он стал одним из моих первых друзей в Школе-студии. У него тогда было столько волос, что хватило бы на троих. Волосы были везде, но на голове — просто заросли какие-то. На первом курсе Гафт запомнился мне гнусовато-задушевным исполнением отрывка из «Василия Теркина». Читал всерьез, а было смешно. Мы с Валей вообще всегда смеялись без устали. Иногда над педагогами, а порой без существенного повода. От полноты бытия. Для этого не требуются анекдоты… А потом некоторое время оба были влюблены в Майю Менглет. Соперничали без крови. Иногда я подводил его немного — разыгрывал. На прогоне дипломной мелодрамы «Деревья умирают стоя» Алехандро Касоны, отыграв свой эпизод в роли сеньора Бальбоа, Валя должен был выйти со сцены. А я держал дверь изнутри — крепко, изо всех сил. Когда он понял, в чем дело, то заржал, а режиссер спектакля Александр Михайлович Комиссаров — маленький человечек, прославившийся исполнением роли клоуна в фильме «Цирк» и очень смешно говоривший свои реплики в мхатовской «Школе злословия», — закричал: «В чем там дело?» Валя меня не выдал. Ничего лучшего не придумав, сказал: «А это я на вас, Александр Михайлович,

вообще без смеха смотреть не могу». После чего был вызван к ректору и чуть не отчислен.

Самым старшим на курсе был Женя Урбанский, родившийся в местах ГУЛАГа, на Крайнем Севере, в Инте. Он уже успел поучиться в Горном институте и пришел к нам в соответствующей «путейско-угольнодобывающей» тужурке — другой одежды скорее всего у него не было. Он был по-мужски красив и несколько отстранен от общественности.

Жил он в снимаемой комнате вместе с женой, кажется, был уже и ребенок. Женя являл собой редкий среди нас пример джентльменства в отношениях с женским полом. Галантностью подобного уровня из нас еще не владел никто. Мы ограничивались лишь подачей пальто в гардеробе.

Урбанский уже тогда заметно тянул на роли социальных героев. Но, приняв на грудь немного спиртного, он читал Маяковского так нежно, так лирично и одновременно так истово, что имел огромный успех у всего нашего народа. К тому же он играл на гитаре, и мы с ним в перерыве пели на два голоса «Давно мы дома не были…», «Огней так много золотых на улицах Саратова» и многое другое.

Начались волшебные дни. На языке сегодняшнего поколения подобное состояние называется «балдением». Когда еще ничего не понимаешь, что с тобой происходит, чего от тебя хотят. Ты почти вслепую продвигаешься в том направлении, которое тебе задают педагоги, но твоя чуткая природа ощущает, как пробуждаются в тебе неведомые ранее силы…

Хотя сюжеты на курсе бывали разные. У наших педагогов была такая «игра»: я выступал в роли «чистого» мальчика, а Лариса Качанова, в их понимании, — «чистой» девочки. Вот они все время и пытались соединить наши наивные души. А мы не то чтобы испытывали взаимную антипатию, но интересы наши шли в абсолютно разных направлениях. Тем не менее на занятиях танцем все четыре года мы с Ларисой прокружились в ритмах вальса, танго и всего прочего…

Первый год в Школе-студии — праздник протяженностью в вечность. Радостный сон, пробуждение от волшебного сна. И перманентное изумление: Господи, за что мне все это счастье дано? Как я попал в этот волшебный мир?

В первый свой каникулярный отпуск — на зимние каникулы после поступления в Школу-студию — я приехал в Саратов. Тогда в большой моде были широкие брюки. Как студент столичного театрального вуза я должен быть в шляпе (которую перекупил у своего однокурсника Алеши Малышева). Машина чужая. Снимал мой брат Женя.

Студент постановочного факультета Школы-студии МХАТ Витя Березкин и я. Майская демонстрация 50-го года.

Школа-студия в то время напоминала, как бы это сказать, удивительное, кажущееся бескрайним, разнотравье. Я видел такое в детстве, в волжских степях. Это было уникально-богатое на личности и таланты время. Эпоха, когда общество, голодное и холодное, начало просыпаться, когда оно жадно пило свои первые глотки свободы.

Одной-единственной суперзвезды в Школе не было, был

целый небосклон звезд. Миша Зимин, Леня Губанов, Олег Анофриев, а также заводной и отчаянно озорной Левка Дуров учились на четвертом курсе.

Олег Анофриев с юности был чрезвычайно музыкальным, веселым, добрым и коммуникабельным человеком. Казалось, он всегда и везде бойко играл на пианино, несмотря на неполный набор пальцев на одной руке, и пел только-только появившиеся в нашем музыкальном сознании шлягеры американской и европейской эстрады. Песни, которые в те времена пела вся страна, очень отличались от всего того, что пели мы: «Домино, домино, будь веселой — не надо печали…» или до сих пор победно шествующее в своем возбуждающем ритме «Бессаме мучо». Помню, как торжественно объявляла ее бессмертная филармоническая ведущая Анна Чехова: «Бессаме мучо. (Пауза.) Грустная песня пампы. (Пауза). Пампа — аргентинская степь». Слова Бэллы Давидович и Виктора Драгунского. — «Целуй меня, и горькой не будет наша последняя встреча в осеннем саду…» Ну и так далее. Весь этот музыкальный альманах, которым мы владели, исполнялся Олегом весело, азартно, когда на больших переменах мы целой кучей прижимали его к роялю.

На третьем курсе училась Галя Волчек. Она-то как раз почти не изменилась с годами. Тогда она была такая же толстая, такая же славная, обаятельная и заразительная, с той только разницей, что была веселее, чем сейчас — не так много у нее было знания жизненных тягот. Наверное, как и каждый человек в начале жизни, она верила в то, что все будет хорошо и что бы мы ни начинали, мы победим… А начинали мы со всеми вместе всего-то три года спустя новый театр. Помню, как смешно Галка, на пару с Евстигнеевым, играла в Школе отрывок из «Женитьбы Бальзаминова».

Далее просто перечисляю: Леонид Броневой, Светлана Мизери, Людмила Иванова, Ирина Скобцева. Игорь Кваша принимал участие в спектакле старшекурсников «Власть тьмы», где здорово играл отставного солдата Митрича: я всегда запоминал роли, которым слегка завидовал.

Второкурсники — Олег Басилашвили, Виктор Сергачев, Женя Евстигнеев. Михаил Козаков, щеголявший в небывалой красоты пиджаке, перекупленном у Лотяну («контрабандный» румынский товар, привезенный из Молдавии). Таня Доронина — и тогда уже совершенно сладкая женщина. Такая же… разнообразная. Партнершей, кстати, Доронина всегда была замечательной — обязательной, дисциплинированной, нежной. Я знаю это по «Скамейке».

С Евстигнеевым я познакомился в общаге. Близкое

территориальное проживание — наилучший способ человеческого знакомства. Он был мне как старший брат. Хотя по-настоящему мы сблизились позже, в пятьдесят седьмом, когда начались наши ночные репетиции в «Студии молодого актера». Женя был старше меня лет на восемь-девять. К моменту появления в Школе-студии он уже состоялся как актер, был знаменит в городе Владимире, где дебютировал. С первой же своей школьно-студийной работы — отрывка из пьесы Крона «Глубокая разведка», где он играл Мориса, Евстигнеев, что называется, встал в особицу. Его студенческие работы были ролями вполне сформировавшегося мастера, и я приходил смотреть на них, как на вполне завершенные произведения, — так же радостно, в таком же предвкушении открытия новых граней дарования артиста, в каком я ходил на премьеры во МХАТ.

Достаточно свободный и раскованный в своих интересах, Женя играл в джазе, был музыкален: не то чтобы лабух, но вполне разбирающийся, не то чтобы чечеточник, но, как говорится, «умеющий сбацать», не то чтобы поющий романсы, но ловко аккомпанирующий на гитаре. И все это — ненатужно и со всеми признаками очень естественного артистизма, что было для меня, человека совершенно зеленого, пришедшего из школы-десятилетки, «желанным далеко».

Я мог представить в себе лишь часть Женькиных достоинств. Теплая щенячья радость накатывала на меня, если он аккомпанировал мне или Гале Волчек, или Мише Козакову, или Олегу Ефремову, когда мы в «Современнике» пели какие-нибудь блатные песни или нескладухи… Это был любимый, дорогой и почитаемый мною Старший, на протяжении всей своей жизни сохранявший достоинство, что среди людей нашего ремесла встречается не так уж часто.

В калейдоскопе школьно-студийных индивидуальностей Витя Сергачев был личностью вполне загадочной — во всяком случае, трудноопределимой, трудновычисляемой среди прочих. Он был человеком молодым, но уже чрезвычайно погруженным в «немереную сложность избираемой профессии», я бы так сказал. К тому времени он, наверное, читал Мейерхольда, а уж говорил о нем с настоящим знанием дела. Витя умудрялся одновременно быть и как бы «инакомыслящим» по отношению ко МХАТу, и дотошно, серьезно занимающимся освоением нашего ремесла студентом Школы-студии. Мы с ним коротко встречались в студии Петра Михайловича Ершова, которую я посещал по ночам, но он там надолго не задержался. Однажды Сергачев попытался пригласить меня в свою самостоятельную режиссерскую работу — чеховскую «Попрыгунью». Полагаю, что в то время он был

влюблен в одну из своих однокурсниц, она-то и должна была стать той самой героиней, прыгающей от одной особи к другой…

Круг наших личных интересов был несколько различным, поскольку Витя был москвичом, а я провинциалом, я жил в общежитии, а у него был уже вполне сложившийся круг друзей и знакомых.

Трифопага

Место в общежитии я наконец получил во втором семестре и поселился среди таких же молодых, амбициозных людей, приехавших завоевывать Москву.

Провинциалу в Москве, с одной стороны, сложней, а с другой — проще. У пришельца выделяется гораздо больше агрессивного адреналина, ведь ему требуется завоевать столицу — и самому себе, и всем прочим доказать, что успех его не случаен, что не из милости он здесь оказался.

Жизнь наша была бурной. Общежитие располагалось на Трифоновской улице и именовалось «Трифопагой», по аналогии с названием популярного фильма «У стен Малапаги». Наша седьмая пристройка давно уже снесена могучим ураганом перестройки Москвы. Сейчас на этом месте транспортная развязка.

В комнате жили впятером. Боря Никифоров, Игорь Налетов, Коля Сивченко — все со старших курсов. Ко мне особо благоволил второкурсник Володя Поболь. Впоследствии он очень смешно вместе с сокурсницей Нонной Богданович играл сцену Лариосика и Елены Тальберг из «Дней Турбиных», которую ставил мой педагог Борис Ильич Вершилов.

Трифопага была товариществом, радостным сообществом. Ни одной серьезной ссоры не помню: все — по совести. По воскресеньям варился свекольник из банки: огромная кастрюля на всех, куда бросалось граммов сто густой сметаны. Все это выгребалось за день. На второе — пельмени или банка зеленого горошка с полпачкой маргарина. Или кукуруза, тогда еще здравствовавшая, пока ее не стал высеивать по всей площади Советского Союза Никита Сергеевич Хрущев.

Мне приходили посылки из Саратова, которые потрошились порой даже без моего участия. Особенно в этом преуспевал Толя Кириллов, на все претензии отвечавший: «Ничего, в стипешку отдам шоколадом»…

Иногда, конечно, было немного голодновато, но до западания щек и глаз дело не доходило никогда. Осенью на Рижский вокзал приходили вагоны с арбузами. Их мы разгружали и поворовывали, не без этого.

Мы были неизменно ухоженны: благодетельница тетя Катя, комендант пристройки, за рубль стирала и гладила наши рубашки.

В те времена мы везде успевали — и лечь далеко за полночь, и встать рано, и литературу обязательную почитать, и потратить немалые силы на встречи с прекрасными старшекурсницами, и

выпить на квартире однокурсника-москвича водочки с салатом «оливье»… Не помню, чтобы кому-то стало плохо на этих «сейшенах».

Возвращались в общагу на бывшем тогда нереально дешевым такси — 10 копеек за километр. Рай.

Театры

На переменах в Школе-студии все студенты мужского пола, помимо всего прочего, занимались примерно одним и тем же: играли в чики-рому. Эта игра представляла собой такую странную помесь футбола с, даже затрудняюсь сказать, чем именно. В чики-рому играли либо теннисным мячом, либо плотно перевязанным комком бумаги, пиная и подбрасывая его ногами. Все это делалось в аудитории, которая от наших упражнений постепенно приходила в негодность, сильно смахивающую на последствия погрома. Почему игра называлась «чики-рома» — не знаю, тайна, но мы говорили так: «Чики-рома — мамаши нету дома», — видимо, предполагая, что если бы мамаша дома была, то в чики-рому она бы играть запретила в силу означенных выше причин.

Сказать, что я был образцом студента, увы, нельзя. Скорее, наоборот. Учился по завету классика: чему-нибудь и как-нибудь. И понемногу.

Имевшихся в наличии знаний русской и мировой литературы хватало для того, чтобы держаться на поверхности — на память я не жаловался никогда. Что же касается обучения собственно профессии, то оно во многом сводилось к радостному пережиданию. Если говорить о том, что я называю словом «ремесло», то весь курс «мастерство актера» промахивался на автомате. Мало что было понятно на более-менее сознательном уровне.

Можно сказать, что первый курс был отдан знакомству с театрами Москвы. А кроме того, «юности мятежной пришла Евгению пора…». Наполнению этой важной части программы самообразования способствовали старшекурсницы. Не будем персонифицировать. Профессионально выражаясь, они окончательно ввели меня в круг предлагаемых обстоятельств в отношениях между мужчиной и женщиной. Что и говорить, большое спасибо им за полезные уроки, которые они мне преподали.

Из театров больше всего меня волновал МХАТ, в котором еще существовали волшебные спектакли «Плоды просвещения» или «Осенний сад» Лилиан Хэллман, «На дне», «Три сестры», «Идеальный муж», «Школа злословия». Смотрел их раза по три, по четыре, а то и больше. Даже такие достаточно непонятные постановки, как «Залп «Авроры» или «За власть Советов» по повести Катаева увлекали фантастическим мастерством Дмитрия Орлова или Бориса Петкера.

Само по себе произведение «За власть Советов» В. П. Катаева было весьма читабельным и довольно популярным, но спектакль оказался на редкость тяжелым для восприятия. Там рассказывалось о подпольной работе, которая почему-то являлась основным занятием абсолютного большинства жителей многострадального города Одессы. Все герои спектакля с утра до ночи только и думали о том, как бы уйти в катакомбы и нагадить проклятым немецким фашистам, оккупировавшим их любимый город. Там были и патриотизм, и стрельба, и трескучие фразы руководителей повстанческой борьбы, и похожие друг на друга персонажи. Схематичными, почти абсурдными выглядели все, кроме двоих, выделявшихся на общем фоне, как золотые зубы во рту: это были Петкер и Орлов, существовавшие на сцене естественно и просто.

Юрий Николаевич Кольцов-Розенштраух, посаженный во время войны, как говорят, по доносу одного из мхатовских сотрудников и вернувшийся в конце 50-х во МХАТ, блистательно играл эпизодическую роль в спектакле «Дворянское гнездо». В финале своей короткой сцены он произносил: «И вот я тем не менее верил и верую!» — но так, что зал буквально взрывался аплодисментами. (Вот так же — емко, смело и соразмерно играли Петкер и Орлов в спектакле «За власть Советов»).

Глядя на работу выдающихся актеров, я постигал азы профессионального образования — как это *надо делать*. Делать, не просто выполняя свои обязанности, а на таком высоком уровне, до которого очень мало, кто поднимается.

Культура маленькой роли сейчас исчезает, если не сказать больше. А ведь были мастера. Борис Петкер — часовщик в «Кремлевских курантах», или Дмитрий Орлов — снабженец Моченых в спектакле «За власть Советов». Комиссаров в роли Коко из «Плодов просвещения». Варвара Николаевна Рыжова, Сашин-Никольский, блиставшие в эпизодических ролях в Малом театре.

Небольшой объем роли вовсе не подразумевает отсутствие таланта. Скорее наоборот. Я до сих пор помню много раз слышанные в детстве радиозаписи Орлова, читавшего «Василия Теркина» и «Конька-Горбунка». Они поразили меня настолько, что спустя тридцать лет я сам прочитал эти поэмы и на телевидении, и на радио.

Орлов был переводчиком изумительных литературных произведений на язык чувственный, эмоциональный. Я внимал ему, и слезы сменяли смех, а смех — слезы. Он умел совмещать забавное и трагическое, высекая из моей слушательской души искры сопереживания, сочувствия, даже созвучия. Льщу себя

надеждой, что бываю достаточно разнообразен в оттенках и интонациях русского языка. Но возникло это умение не само по себе, а было передано, вложено мастерами художественного слова, первым из которых оказался Дмитрий Николаевич Орлов…

Самым громким театральным событием сезона 1953–54 годов стал приезд в Москву «Комеди Франсез» — небывалое явление, один из симптомов нового времени.

В «Комеди Франсез» меня, воспитанного на отечественных традициях, поразило само существование иной культуры, внятно, резко отличающейся от нашей. «Комеди Франсез» демонстрировала теорию Коклена на практике, показывая свое «искусство представления», где особое внимание уделялось технологическим приемам. Как им удавалось на одном дыхании произносить огромные поэтические периоды?! Какая восхитительная подчеркнутая пластика и свобода владения ею! Чтобы попасть в Малый театр на «Комеди Франсез» люди ломали двери — я сам это видел.

В «Тартюфе» актриса Беатрис Бретти, игравшая служанку, из монолога делала целый концертный номер, который длился несколько минут и завершался бурными аплодисментами. Оргона играл актер Луи Сенье. Жан Ионель — Тартюфа. Удивительная угаданность назначения. Тартюф — благородный, похожий на гофмаршала человек. Это как у классика: «он был в сраженьях изувечен, зато ласкает его двор…» Вот таким он и был, с лицом римского кондотьера, с вырубленными морщинами. Ни грамма привычного ерничанья. Это была загадка, своего рода психологический феномен. Нигде потом мне не доводилось видеть *такого* Тартюфа.

Если говорить о влиянии французов на наши юные души, то оно из-за языкового барьера было опосредованным — потрясала отточенность ремесла. Сердце тронул, пожалуй, лишь третий спектакль, который, вроде бутерброда, состоял из двух частей: в начале шел «Сид» Корнеля, а затем «Рыжик» Ренара. В «Сиде» был эпизод, когда Андрэ Фалькон спускался по белой-белой лестнице, уходящей вверх, под колосники, в незабываемых красных сапогах и в столь же незабываемо белом колете. Глядя на подобное, можно было лишь молить бога, чтобы когда-нибудь он и тебя сподобил спуститься вот в таких сапогах по такой лестнице.

К этому романтическому сюжету стоит, однако, добавить одну несколько горькую присказку. Спустя тридцать пять лет с группой учеников я оказался в Париже по приглашению Парижской консерватории, ректор которой, Жан-Пьер Микель, ныне руководит «Комеди Франсез». Мы показывали с небывалым, слегка пугающим, успехом пьесу Галича «Матросская тишина» с

Володей Машковым в главной роли. После спектакля ошарашенные студенты и педагоги разлеглись на полу и долгое время лопотали на великом языке Расина, обсуждая спектакль. Не владея тонкостями французской речи, я предпочел тихонько удалиться в отель, где в качестве расслабляющего фона включил телевизор. По одному из каналов показывали какую-то детективную чушь. И вдруг мой взгляд остановился на чем-то мучительно знакомом: среди довольно серых персонажей показалась фигура, которая мне что-то напоминала. Я долго силился сбросить мутную пелену с памяти, но наконец вспомнил. Это был… сильно оплешивевший, почти облысевший Андрэ Фалькон в роли второстепенного французского детектива. До этого я не раз интересовался судьбой кумира своей молодости, но узнать ничего конкретного о нем так и не смог. А тут вдруг увидел его собственной персоной на экране — как тень из прошлого. Как грустный символ уходящего времени…

В 54-м году в один вечер с «Сидом» шел «Рыжик» в исполнении необыкновенного актера Жана Поля Руссильона. Спектакль, сыгранный, как мне показалось, почти по-русски, заметно выпадал из общей эстетической вязи «Комеди Франсез». «Рыжик» оказался единственной постановкой, имевшей некоторое отношение к живым проблемам студента первого курса Табакова, поскольку был историей несчастий французского парня, почти моего сверстника.

Кого еще из тех времен нельзя не упомянуть? Майю Плисецкую и Владимира Васильева. «Каменный цветок» — премьера середины пятидесятых. Какая была в Плисецкой неотразимая наступательная жизненная сила! А Васильев — лучший мужчина-танцовщик из тех, кого я видел в своей жизни когда-либо. Хотя, конечно, и Михаил Барышников. Но это было позднее…

В следующем сезоне в Москву приехал Королевский Шекспировский (Стратфордский) театр, который привез «Гамлета» Питера Брука с Полом Скоффилдом — но об этом я уже писал. А в 56-м были гастроли Национального народного театра Жана Вилара… И замечательный «Дон Джованни», в котором герой в ослепительно белом костюме бесконечно долго шел между колоннами из света… Опять эти «белые одежды». Что делать, если в памяти порой остаются именно такие яркие мелочи? Не думаю, что маленькие блестящие театральные «блошки» значат для меня больше, нежели психология или характер. Дело не в эффектности, а в чрезвычайной, поразительной тщательности этих постановок, их завершенности и отточенности формы, совершенно неведомых для моего

театрального опыта. Искусство вообще всегда скорее «как», а не «что». Впрочем, и красотами формы дело не ограничивалось. Мария Казарес, к примеру, в роли Марии Тюдор вовсе не казалась «чеканной по форме», однако была необыкновенно заразительной по силе воздействия. И Даниэль Сорано, который играл Лепорелло, тоже не был совершенен во внешних приемах и брал чем-то совсем иным.

Отечественный кинематограф того времени также не давал никакой возможности соотносить жизнь и то, что предлагалось в качестве жизни, будучи зафиксированным на триацетатную пленку. Хотя попадались редкие исключения из правил. Скажем, фильм Ивана Пырьева «Испытание верности», вышедший в 54-м году. Рассказ о романе крупного государственного чиновника, организатора производства, которого играл неотразимо-мужественный Леонид Галлис, с молодой женщиной, в исполнении «мечты начинающего актера» Маргариты Анастасьевой. Садясь в машину после работы, герой негромко говорил шоферу сакраментальную фразу, заставлявшую трепетать зрительские сердца: «Давай. На Малую Бронную», — где его ждала героиня. Сам факт показа этой, в общем-то, обыденной ситуации на экране казался тогда откровением — если не Господним, то уж точно апостольским.

Из всех направлений кино самое мощное влияние на художественные умы эпохи оказывал, пожалуй, итальянский неореализм. «Рим, одиннадцать часов», «Под небом Сицилии»… Вообще все, что связано с Массимо Джиротти, Лючией Бозе, Рафом Валлоне. Благодаря этим фильмам изменялось само представление о правде искусства. О правде психологического бытия на сцене и на экране. «Шептальный» реализм, как окрестили позже некоторые критики эстетику театра «Современник», вырос как раз из фильмов великих итальянцев. Стремительно, на наших глазах, менялась актерская природа, в ней неожиданно проступали черты и того непрофессионального актера, и того удивительного мальчика, которые играли в «Похитителях велосипедов» Витторио Де Сика.

Детали учебного процесса на первом курсе вошли в сознание не слишком отчетливо. Кроме завершающей год работы по мотивам греческих мифов. Валька Гафт и Володька Паулус в тельняшках изображали бога Марса и бога Вулкана в преисподней. Пошатываясь, ходили в обнимку, якобы чуточку пьяные. Кто из них кого играл, даже и не помню. Мне досталась роль человека по имени Меркурий. Основной прелестью

сверхзадачи было поедание яблок, которые Парис должен был давать Елене.

Тогда же произошло самое удивительное событие — по мастерству мне неожиданно была выставлена пятерка. Хотя в душе я и надеялся, что меня не отчислят за неспособность, но после поставленной авансом оценки появилось ощущение, что я встал в общий строй и что я имею право на занимаемое место в этом раю. Убежден, что такого рода авансы и поощрения — и педагогов, и зрителей — очень важны в формировании актера. Они дают кураж, ощущение свободы. Восторженный оптимизм моих первых профессиональных удач так и сквозил в наивных письмах маме. Вот, пожалуй, и все, что осталось от первого года актерского образования.

Другое дело — память о замечательных педагогах, каждый из которых был по-своему необыкновенен. Ведь не бывает так, чтобы человек пришел в институт без способностей, а вышел талантом. Но конечный результат все-таки зависит от мастера, от его места в театральном цеху. Актерское ремесло — чрезвычайно простое, тупое. Оно передается только из рук в руки. Часто, увы, в театральных школах преподают неважные актеры. Понятно, что педагогика и актерство — совершенно разные вещи, но я не верю в учителя плавания, который не умеет плавать. Это все сказки. Человек, не умеющий делать то, о чем говорит, не сможет этому и научить.

Дед Василий

Наличие великого мастера — Василия Осиповича Топоркова — определяло уровень нашего освоения профессии. Народный артист СССР, профессор, один из самых значительных советских театральных педагогов того времени наряду с Кедровым и Кнебель, автор двух замечательных книг — «Станиславский на репетиции» и «О технике актера», был заведующим кафедрой актерского мастерства и руководителем курса, на котором я учился.

Тщедушный, подчеркнуто элегантный, ухоженный, Топорков не был красив, если брать за образец античные каноны. Чем-то напоминал шпроту. Огромная голова занимала чуть ли не треть не слишком монументальной фигуры, а нижняя губа походила на сардельку граммов под сто пятьдесят.

Но настоящий талант — вещь могучая. На сцене Топорков преображался: он как будто вырастал и становился вдруг весьма привлекательным со своим благородным орлиным профилем. Он был одним из *действительно* ведущих артистов Художественного театра, играл для своего возраста много и для меня, молодого шалопая, был безграничным авторитетом. Его утренние требования к нам он с лихвой окупал и подтверждал своими вечерними спектаклями, в которых я очень много его смотрел. Личной актерской практикой он учил больше, нежели объяснениями на уроках.

Топорков имел талант быть одинаково убедительным во всем, что он делал. Играл он самые разнообразные роли — от Виткова в «Последних днях» Булгакова до Эзопа в пьесе Гильермо Фигейредо «Лиса и виноград».

Однажды я в течение целого спектакля «Лиса и виноград» пристально наблюдал за одной популярной в то время «попсовой» певицей из Чехословакии, сидевшей волею судеб рядом. Страстные объяснения Топоркова в любви действовали на нее так, что были заметны даже ее неподдельные физические реакции, которые и должны возникать у женщины, когда мужчина притягателен. Вот так он и воздействовал на зрителя — напрямую. Топорков был из тех настоящих актеров, которые меняются на сцене зримо. Есть запись, кажется, Всеволода Иванова, о том, как он играл попа Павлина в спектакле «Достигаев и другие», увеличиваясь в объеме в два или три раза безо всяких ухищрений и накладок.

Василий Осипович был чародеем. Актерским мастерством владел магически, подлинные фокусы показывал — конечно, это

были не карточные трюки и не иллюзии, а скорее сеансы массового гипноза. Когда он приходил в отчаяние от нашей тупости и бездарности, то начинал вдруг что-то делать сам. Читать басни. Или однажды на репетиции «Ревизора» стал декламировать «Вечера на хуторе близ Диканьки». Меня тогда посетила настоящая галлюцинация: перед глазами поплыли горы дынь, арбузов, возникли запахи… Это было видение, мираж. Чудо.

В «Плодах просвещения» Топорков играл роль профессора Круглосветлова. Спектакль сам по себе был изумительный, со многими просто совершенными актерскими работами, вызывавшими восторг и радость зрителей. На «Плодах просвещения» хохотали, как нигде больше. Там блистали и Станицын, и Массальский, и Фаина Шевченко, гениально игравшая толстую барыню Табун-Турковскую, но лидером в ряду этих мастеров был Топорков.

При нынешнем стремлении к познанию оккультных наук фигура профессора-спирита Круглосветлова стала бы чрезвычайно узнаваемой. А в пятидесятые годы лекция о спиритизме, которую читал профессор, носила явно антинаучный характер. Но как ее читал Топорков! Делая это долго, абсолютно наукообразно — так, что со второй минуты его лекции я ощущал, что чувства мои начинают существовать в отрыве от моего сознания. Как мог Топорков превращать абракадабру, вложенную в уста Круглосветлова, в стройную и доказательную систему научных взглядов, убедительную для всех сидящих в зале? Кто появлялся перед нами на сцене? Ньютон, открывший закон всемирного тяготения, или Галилей, утверждавший, что «все-таки она вертится!»… Топорков демонстрировал фигуру высшего актерского пилотажа, делая зримым *правдоподобие невероятного.* Невероятность материализовывалась им. Конечно, это был фантом, или, как теперь говорят, элемент виртуальной реальности. Но он был вызван к жизни совершенно реальным, живым человеком, который еще утром в Школе-студии делал нам замечания по студенческим работам.

Для совершения чуда Василию Осиповичу *ничего не требовалось.* Он мог выйти на пустую сцену и просто прочитать свой монолог. И точно так же, со второй минуты его лекции, я без оглядки бы пошел за ним и в эту оккультную науку, и в любую другую. Куда бы он ни позвал.

Топорков был нам некой наградой за наши достаточно трудные и сложные повседневные занятия. У Горького про Есенина написано: «Он был не человек, он был орган», или «орган» — каждый читает, как может и как хочет. Вот и Василий

Осипович Топорков был создан природой, чтобы играть на сцене. Ученик питерской школы, он довольно рано начинал на профессиональной сцене в провинции, где его карьера складывалась весьма удачно, а затем попал в Москву и стал звездой знаменитого театра Корша. Театр Корша, названный так по имени основавшего его в конце прошлого века театрального предпринимателя, был театром высококлассных, блистательных профессионалов. Там работали Кторов, Шатрова, Радин, Попова, Блюменталь-Тамарина и другие известные артисты. Он возник как театр-антитеза МХАТу, и ему были чужды академические разглагольствования и дискуссии «о смысле, о содержании искусства», которые велись в Художественном театре. После длительного успешного существования театр Корша был закрыт, так же как впоследствии и многие московские театры: частная опера Зимина, театр Мейерхольда, Камерный театр Таирова… Переход Василия Осиповича во МХАТ был тоже очень симптоматичен: по сути дела, человеку, находившемуся на пике своей актерской славы, вдруг пришлось засомневаться в собственном совершенстве владения актерской профессией и идти учиться к Станиславскому.

Склонность Топоркова на эксперимент в профессии была долговременной и серьезной. На мой взгляд, абсолютно закономерно, что в последней, по сути дела, лабораторной работе Станиславского — мольеровском «Тартюфе» в главной роли Оргона был занят Топорков.

У него не было несовершенных работ. Жаль, что его почти не снимали. Не подходил по типажу: подверстать его под типаж излюбленных у нас забавных милых стариков было трудно. Ведь старички должны были либо выполнять социально-семейные функции, либо служить сторожами — дедами-щукарями, вечными оптимистами прогресса и процветания. Топорков же был недостаточно пошлым для такого занятия.

Кому-то, наверное, он казался смешным. Когда мужчина приходит на работу с расстегнутой ширинкой — значит, он стареет, что, конечно, горько и обидно. Мы застали Топоркова уже достаточно пожилым человеком, но нам он вовсе не казался нелепым. Человек, так волшебно владеющий профессией, не может быть смешным. Василий Осипович, как никто в этом мире, умел вовремя остановить меня и объяснить: вот это — твое, то, что ты можешь, а вот этого тебе делать не нужно никогда.

Глядя на него, у меня вначале редко, а затем все чаще рождались и множились сладкие, будоражащие мысли, что, может быть, и я когда-нибудь смогу *так*. Потом моя надежда переросла в веру. Я никогда не воспринимал Топоркова как

хрестоматию. Спектакли с его участием были театральными событиями, в значительной степени разрушавшими стереотипы моего представления о том, что такое театр, чем он может заниматься и о чем может рассказывать.

Для меня Василий Осипович был больше, нежели только учитель. Он как-то по-мужски доверял мне. Как я это понимаю сейчас, любой педагог невольно выделяет учеников, которые напоминают ему его самого, бессознательно идентифицирует себя с этим учеником, возникает особая связь. Так, очевидно, и было у меня с моим учителем. Он как-то соотносил свой опыт с моей неопытностью. На репетиции, сидя в темном зале, мог вдруг задать тихим шепотом чисто «мужской» вопрос о той или иной девушке: мол, что ты думаешь об определенных ее качествах? По тем временам это было необычным, почти вызывающим поступком. Такое доверие мастера льстило и как бы окрыляло. Оно уравнивало меня, актера-ученика, с актером-учителем, хотя бы на бытовом уровне. Топорков, вообще, был земным существом и по-земному радостно относился ко всему окружающему. Принадлежа к корифеям МХАТа, он был совершенно доступен. Невероятного таланта актер, Василий Осипович в жизни был нормальным, умным, добрым и интеллигентным человеком. Он очень выделялся во мхатовской, чуть снобистской, среде. Через него мы, студенты, как бы приобщались к великой когорте мастеров. Так же как мы приобщались к служению искусству на встречах с живыми легендами, которых он приводил в Школу. Одно перечисление тех имен приводит душу в состояние замирания: Борис Леонидович Пастернак, Александр Николаевич Вертинский, Анна Андреевна Ахматова, замечательный актер из Северной Осетии Владимир Васильевич Тхапсаев — мы смотрели на них, слушали, жадно впитывали и мечтали о своем.

Незадолго до начала нашего обучения Василий Осипович женился на дочери знаменитого русского актера Мамонта Дальского Ларисе Мамонтовне Дальской, и мы часто бывали в их доме, с радостью вбирая ауру этой семьи. Это были часы, которых мы ждали и которые истекали молниеносно: только что пришли — и уже пора уходить.

А когда мы закончили Школу, Топорков устроил банкет для выпускников. На собственные средства. Я сам ходил тогда вместе с Василием Осиповичем и Ниной Заваровой, девушкой с нашего курса, в сберкассу, где он снял деньги и дал их нам на это мероприятие. По тем временам банкет для студентов — событие невероятное, нечто из разряда паранормальных явлений. Я запомнил этот его поступок навсегда. Поэтому теперь мне всегда как-то странно и диковато слышать вопросы журналистов,

выясняющих: «А правда, что вы помогаете студентам и своим актерам?» Не хочу ничего комментировать. Просто в юности я видел, как себя ведет мой учитель, и этот совершенно естественный, на мой взгляд, процесс продолжается в моих поступках и делах. Это — важное подтверждение того, что курс театрального института является *семейным* образованием. Некая ячейка, где должен быть Отец — выручающий, помогающий, одобряющий, вершащий по возможности справедливый суд — то есть делающий все то, что полагается в нормальной семье.

Хожу к нему на могилу два раза в год. Но до сих пор не добился, чтобы была открыта мемориальная доска на доме, где жил Василий Осипович, хотя не этим, конечно, жива память о человеке. Топорков жив в Вале Гафте, во мне, во всех своих бессчетных учениках…

Курс, руководимый Топорковым, состоял из двух групп, и во главе каждой стоял опытный, очень известный педагог. Одной группой ведал Василий Петрович Марков, актер МХАТа, а второй — той, в которой занимался я, — Борис Ильич Вершилов. Вершилов казался нам загадочным, подобно айсбергу. Не в смысле холода. Девять десятых всего того, что он представлял собой, скрывалось под поверхностью. Я-то как раз знал о нем больше других, поскольку дружил с его племянником, Никитой Никифоровым, царство ему небесное. Вершилов был очень знаменит в двадцатые годы, прославившись, в частности, экспрессионистической постановкой мистической пьесы «Гадибук» Анского (С. Рапопорта) в еврейской студии «Габима». Ставил Вершилов вместе с Вахтанговым.

Борис Ильич был человеком весьма преклонного возраста, даже несколько немощным. Большой, полный. И всегда тщательно одетый, с бабочкой вместо галстука. Он буквально утопал в кресле, и казалось, никакие силы небесные не способны были выдернуть его оттуда. Борис Ильич никогда ничего не показывал. Только делал короткие замечания. Говорил очень мало, но по его скупым репликам сразу становилось прозрачно ясно, что надо делать. Голос у него был тихим из-за болезни связок, болели и легкие. Часто он отхаркивал в платок, а затем рассматривал его содержимое, что с удовольствием пародировалось юными злодеями.

Отличительной чертой наших педагогов всех возрастов была какая-то удивительная аккуратность и тщательность в одежде. Дело не только в глаженых брюках и чищеных ботинках, а в какой-то редкой корректности внешнего вида, которой хотелось подражать.

Кроме корифеев были и молодые педагоги: Виктор Карлович

Монюков, ставший впоследствии очень известным педагогом и основателем Нового театра в Москве, Аркадий Аполлонович Скрябин, Олег Георгиевич Герасимов. Ассистентом Вершилова в нашей группе являлся Николай Павлович Алексеев. Иногда с нами занимался Алексей Покровский, в то время еще актер МХАТа. Весьма нечасто бывал на занятиях Олег Ефремов. Всерьез он появился уже потом, когда мы учились на четвертом курсе, поставил пьесу «Фабричная девчонка», где я играл основную мужскую роль Феди-морячка.

В целом процесс обучения отличался академичностью и, я бы сказал, некоторой рутинностью. Проводились групповые занятия, затем все эти осколки собирал Топорков. Сочинение этюдов. Предъявление их педагогам. Разбор, замечания. И заново, и заново, и заново. Методика, в общем, и сейчас не очень изменилась. Я не очень-то любил этюды, да и сейчас не люблю. Не считаю их панацеей от всех бед. Этюды хороши только тогда, когда именно я со своим жизненным и эмоциональным опытом на самом деле выгрызаю содержание предлагаемых обстоятельств. Только в этом смысле.

Мне всегда интересны чрезвычайные обстоятельства. Суперчрезвычайные. А нас призывали все время изображать каких-то партизан или солдат. Да какие это чрезвычайные обстоятельства? Это все было вранье в моем представлении. Моя легкомысленная, веселая энергия не находила себе выхода в подобных экзерсисах.

Атмосфера в Школе-студии была такая, ну… человеческая. Со всеми плюсами и минусами, соответствовавшими историческому моменту.

Во главе Школы стоял Вениамин Захарович Радомысленский, фигура сложная и многоступенчатая. «Слуга царю, отец солдатам» — это про него. Человек, умудрявшийся лавировать между Сциллой и Харибдой партийных и советских организаций (во МХАТе была весьма ортодоксальная парторганизация) и такими странными начинаниями, как Студия молодых актеров (впоследствии — «Современник»). Начинание это было неординарным, выходящим за пределы понимания многих тогдашних чиновников от культуры. Но «папа Веня», как ласково называли ректора в Школе-студии, симпатизировал нам сердечно и искренне, сознавая наличие подводных рифов, во множестве сопутствовавших рождению Студии молодых актеров: шел на то, чтобы помогать, опекать, защищать и даже предупреждать об опасностях. К изгнанию Студии молодых актеров из МХАТа папа Веня никакого отношения не имел. Делала это партийная

организация Художественного театра.

Радомысленский всегда, на протяжении всех трех десятилетий своего ректорства, был удивительно чуток, откликаясь на нужды своих взрослеющих выкормков. Когда, скажем, «Современнику» в начале шестидесятых понадобилось набрать свой курс, Вениамин Захарович прикрыл эту затею своим крылом, несмотря на всю очевидность допущенных оплошностей: студентов и набрали не слишком требовательно, и обучали не слишком добросовестно. Тем не менее Радомысленский помог довести дело до конца не по форме, а по душе.

Впрочем, я несколько забегаю вперед.

Папа Веня был невелик ростом, плотен.

Он начинал в студии Станиславского, а в первые годы войны руководил театром Северного флота. Студией управлял чрезвычайно умело и, я бы сказал, «царствовал» вполне по-отечески.

Радомысленский был весьма и весьма мудр. Даже в годы борьбы с космополитизмом он сумел окружить Школу некими «защитными волнами». Партийная и комсомольская организации Школы не имели никакого отношения ко всему происходящему тогда. Не знаю даже, были ли среди студентов агенты КГБ. Я лично ничего подобного не замечал, хотя, наверное, стукачи и водились…

Ареопаг студии, то есть ее учебно-преподавательский коллектив, состоял из личностей оригинальных и мало встречаемых в других организациях, даже такого профиля, какой являлась Школа-студия МХАТ.

К примеру, Наталья Григорьевна Колотова, красавица женщина, точеный профиль которой контрастировал с ее весом, достигшим к тому времени, думаю, трехзначной цифры. Но когда она сидела в учебной части, заведующей которой она была, один только взгляд на нее из коридора возбуждал многие и многие безумные помыслы молодых шалопаев. Наталья Григорьевна почему-то называла меня своим «женихом». Вероятно, тридцать седьмой размер шеи никак не мог быть воспринят окружающими как подтверждение моих реальных прав на этот титул. Но, в общем-то, относилась она ко мне очень нежно, внимательно, и самые добрые отношения мы сохранили с ней до самых последних ее дней.

Деканом Школы-студии являлся Вацлав Викентьевич Протасевич. Он, напротив, усох от времени и был легок до такой степени, что, когда он проходил по нашему длинному коридору, наиболее отчаянные из нас хулиганы начинали дуть ему вслед, раздувая щеки. Вполне возможно, что именно от этих потоков

воздуха наш декан при ходьбе невесомо колыхался от стены к стене. Впрочем, это не мешало ему приятственно и расположенно оглаживать практически каждую встречаемую им студентку. Вообще, все люди, любившие погладить студенток, у нас в Школе-студии назывались «гладиаторами».

Заведующая костюмерным цехом Юдифь Матвеевна, человек без возраста, хотя и была достаточно въедлива, проявляла беспредельную доброту по отношению к нам, варварам и халдеям. Мы беспрерывно теряли детали, выдаваемые нам для исполнения драматических отрывков, не вовремя приносили рапиры и превращали спортивные штаны в половые тряпки. Многие и многие проблемы, решение которых могло приобрести характер вполне трагический, поскольку возмещать нанесенный нами урон государственному учреждению мы не могли, заканчивались вполне мирно только благодаря ей.

Вера Юлиановна Кацнельсон, заведующая кабинетом марксизма-ленинизма была женщиной суровой лицом, даже немножко мрачной, но сердцем необыкновенно доброй, а душой — расположенной к студентам. Наши шутки в ее адрес были следующими:

Кто там ходит без кальсон?
Это — Вера Кацнельсон!

Почему, собственно, без кальсон — я не знаю. Но думаю, что наше воображение, при явном отсутствии поэтического таланта, ничего другого, более оригинального и изящного, из своих словарных запасов выдать было не в состоянии. Поэтические возможности студентов были, вообще, весьма ограничены. Даже происходивший из писательской среды Михаил Михайлович Козаков написал на меня вот такую эпиграмму:

Много видел мудаков,
Но таких, как Табаков… —

и это все, что мог сочинить «писательский сын». Что же говорить обо всех остальных, которые были много плоше, чьи головы рождали несовершенное стихоплетение про кальсоны или, скажем, другой, не менее пугающий бред на музыку известной песни: «Враги сожгли родную Мха-а-ату…» Ну, и так далее.

Школа-студия была частью МХАТа, и по отношению к «небожителям» от студентов требовалось довольно подобострастное поведение. Столкнешься с профессором два раза

за день — два раза иди здороваться. Увидишь издали в третий раз — вновь беги проявлять почтение. И так до бесконечности. В этом, возможно, и присутствовал элемент уважения — все-таки любимые артисты недосягаемого размера, но когда преклонение поощряется принимающей стороной как должное — знаете, что из этого получается?

Сейчас, смею утверждать, все это подчеркнутое лизоблюдство выведено из Школы-студии, как племя тараканов. Да и сама эпоха, конечно, стала иной — по коридорам нашего учебного заведения ходит «непоротое поколение» — «личинки свободного человека», не обремененные необходимостью ханжества и не знающие подобострастия.

Но середина пятидесятых — то еще было времечко. Даже «оттепель» отнюдь не была идиллией. Время, ломающее человека. В Школе-студии ощущались элементы бурсы, армии, где все стоят по ранжиру, где ты один среди прочих и где требуется унификация чувств и поведения. Каждый должен знать свое место.

Никакое неформальное общение между студентами и корифеями МХАТа было невозможно. Немногие сумели в такой атмосфере отстоять автономию своей личности, а самых ярых бунтарей запросто отчисляли. Как Петра Фоменко — он-то настоящей оторвой был.

Со «стариками» мы, главным образом, сталкивались в столовой (где сейчас находится учебный театр). Раскрыв рты, смотрели на всенародных кумиров, когда они в перерыве между репетициями приходили принять на грудь что-нибудь существенное. Чаще всего они скрывались в маленькой каморке у директора столовой с абхазской фамилией Агрба — женщины очень маленьких размеров и, как мне кажется, в парике (что вызывало в то время интерес).

Иногда «старики» садились за столик рядом с каморкой. Тогда мы могли наблюдать, как, например, Всеволод Белокуров добавляет в свою порцию солянки две порции гречневой каши. Или что Борис Николаевич Ливанов заедает водочку ромштексом или чем-нибудь подобным. Почему-то такие вещи запоминались. Там же появлялись Массальский, Блинников.

О «стариках» МХАТа в студенческой среде можно было услышать довольно пестрые истории. Рассказывали, как они веселились.

«Брали» купе на четверых в «Красной стреле» Массальский, Кторов, Грибов и «ехали» под звон бокалов до Ленинграда. На самом деле никуда они не ехали, а играли в то, что они едут, объявляли остановки, киряли на станциях и «двигались» дальше.

Или в Сандунах занимались «рыбной ловлей»: бросали в бассейн банку килек, которых потом вылавливали себе на закуску.

Иногда их возлияния и закусывания производились в кафе «Артистическое», напротив МХАТа, куда вход был открыт и нам. Там подавали блинчики с мясом, сосиски с горошком. В «Артистическом» сидели завсегдатаи, среди которых особенно выделялся Сашка Асаркан, недавно вернувшийся из ГУЛАГа в полном отсутствии присутствия зубов. Так, торчало во рту что-то темное… Острый ум этого человека удачно сочетался с его злым языком.

Ольга Александровна Серова-Хортик.

Время начала «Современника» 58-й год.

Популярностью у студентов также пользовалась и сосисочная, располагавшаяся между книжным магазином и фотографией. Еще была пельменная — сейчас это помещение первого этажа Школы-студии арендует Гута-банк.

Олечка Серова

Поворотным в моей судьбе стал второй курс. По двум причинам. Во-первых, я стал нащупывать в себе пути к ремеслу, возникло «я могу». А во-вторых — и это главное — я попал в семью Серовых.

Только сейчас, спустя многие годы, могу сформулировать, сколь важным для меня было это знакомство. Кто я был? Достаточно ординарный юноша, впрочем, начитанный и, наверное, не без способностей в избранной профессии. Если же говорить о жизненной философии — стопроцентный Молчалин. Я точно знал, что можно сметь в суждении иметь, а что нельзя. А от общения с новыми для меня людьми я постепенно начал приобретать человеческие черты, изживая свою уступчивость. Попади я в другой круг, в другую семью — и моя судьба наверняка сложилась бы иначе.

На моем курсе училась Сусанна Серова. Влюбился я в нее сразу. Но она была замужем. Ее муж, Дмитрий Михайлович Серов, находился в это время в Китае и учил пианистическому искусству наших китайских братьев. Платоническое увлечение сохранялось долго и способствовало, как и любая нереализованная страсть, активизации творческих процессов — влюбленный человек на многое способен.

Через Сусанну я познакомился с двоюродной сестрой ее мужа — Ольгой Александровной Хортик, матерью которой была старшая дочь великого русского художника Валентина Александровича Серова. Даже для «страны добрых людей» — России Ольга Александровна была человек диковинный. От многих ее отличало удивительное доброжелательство по отношению к другим людям. Редко мне доводилось встречать человека так неназойливо, но настойчиво отстаивающего свою потребность быть интеллигентным. В значительной степени содержанием жизни Ольги Александровны было устройство быта и облегчение жизни близких. Все в семье, даже четырех летняя Катя, дочь Сусанны Павловны, называли ее Олечкой.

Я попал в поле зрения Олечки со всеми своими молодыми проблемами, главной из которой была моя страсть к Сусанне Павловне.

В конце зимы 55-го у меня началась ангина — в те поры я болел горлом тяжело, с высокой температурой. Олечка восприняла это трагически и в спешном порядке эвакуировала больного со всеми вещами из Трифопаги к себе на квартиру. Так я стал одним из многочисленных приживалов дома Серовых.

Говорю об этом буквально, потому что там меня кормили, окружали вниманием, заботой, лаской. Может быть, Олечке не специально пришла в голову мысль разрядить «пистолет самоубийцы», то есть спасти жену брата от влюбленного юнца таким странным образом. Но дело было сделано, и с той поры я несколько лет обитал в доме на Большой Молчановке, 18.

Это была пятикомнатная квартира.

В дальней комнате жил некий Михаил Данилович, Мишуня, как его звал шутник и острослов Юра Серов, Олечкин кузен. Мишу ню с женой подселили к Серовым. А первая от входных дверей комната принадлежала Дмитрию Горлову, скульптору-анималисту. Остальное пространство принадлежало семье Серовых и использовалось ими в целях далеко не коммерческих.

В полном смысле слова это была «хорошая квартира», душевный, духовный дом, среда, где восстанавливаются силы души и затягиваются раны. Смысл существования этого дома, казалось, был один — помощь людям. Кстати, душевность и духовность вовсе не исключала спорадически возникающих бурь и даже ураганов, без которых, как я понимаю, русский человек вообще не живет.

Я столкнулся с людьми иного образа мышления. Кузены Олечки — Митя и Юра — являлись личностями, безусловно, яркими. Дмитрий Михайлович большой отрезок времени провел в Китае, и я общался с Юрой, Георгием Валентиновичем, дивясь его необычной по тем временам свободе, его резкому, острому уму, его смешливому и заводному характеру. По профессии Юра был кинооператором — в частности, снимал дипломный фильм Эльдара Рязанова «Остров Сахалин». Когда я попал в семью Серовых, Юра уже сочетался браком со своей женой Ларисой.

Но сердцем дома, безусловно, была Ольга Александровна. Звучит красиво, но абсолютно верно, без всякой идеализации. А потом, вы представляете себе квартиру, где на стене висит «Похищение Европы» кисти дедушки, Серова? Авторская копия. Все было освящено его гением, а Олечка была таким материализованным подтверждением, что это не музей, и никакая не экспозиция, и не дни культуры или дни памяти Валентина Александровича Серова, а, собственно, реальная жизнь, которая вот таким естественным образом переплеталась с историей русской культуры. Как можно было не поверить в себя, находясь там?

Народу в доме Серовых всегда было много: меня регулярно перебрасывали из одной комнаты в другую, чтобы разместить гостей. Кроме проживающих постоянно — Олечки, Сусанны, девочки Кати и ее молоденькой няни, Нины Юдаевой, была еще

одна девушка — татарка по имени Сара, выполнявшая функции повара и экономки, — ее-то стараниями и кормилась вся огромная армия народа, проходившая через гостеприимную квартиру. Кто-то задерживался там на месяц, на два… на год. Я сам прожил у Серовых и остаток второго, и третий, и четвертый курс, и даже первый год «Современника», пока не смог снимать квартиру на собственные средства.

Время было удивительное и ни на что не похожее. Из ГУЛАГа стали возвращаться интеллигенты, которых сажали просто потому, что они были интеллигентами, или просто потому, что они были порядочными людьми. В квартире Серовых постоянно появлялись новые люди, выходившие из лагерей. В один прекрасный день пришла и осталась Елена Петровна Пестель, из рода того самого Пестеля. Затем в доме на Большой Молчановке появился ее сын, Юра Пестель, тоже отсидевший. Одно время жила внучка польского революционера Серошевского, Мария Вацлавовна, на вид полнейшая якутка. Для многих эта квартира была перевалочным пунктом, где можно было пережить период «вида на жительство», получения комнаты в коммуналке. Люди находили у Серовых кров, насущный хлеб и сердечное тепло, которое было не менее важно, а может быть, и более важно, чем все остальное.

Сейчас я с большим трудом могу себе представить, как же не мешали-то люди друг другу, обитая в квартире в таком количестве? Этот феномен объясняется лишь одним — бесконечным и искренним доброжелательством «принимающей стороны».

Ежедневно варился суп — грибной или перловый. На столе стоял причудливой формы кофейник из жести — огромный, рассчитанный на всех. Сыр резался тонко-тонко, чтобы всем досталось. В этом доме на удивление всегда всем всего хватало: кофе, сахара, грибов или бульона из лука-порея, и многого, многого другого, что составляло быт нашей «густонаселенной территории». Самое удивительное, что при этом жилось всем удивительно радостно — другого слова у меня нет. И почему они терпели прожорливого нахлебника — ел я немало, в этом своем радостном сообществе?

Теперь-то я понимаю, какой ценой обеспечивалась материальная сторона дела: когда случались какие-нибудь незапланированные траты, со стены снималась маленькая картина или раскрывались папки, в которых хранились серовские эскизы и картины. Они-то и были основным средством к существованию семьи. Помню, как мне почему-то до слез было жалко набросок «Першерон и лошади с зашоренными глазами».

В доме Серовых с неукоснительной последовательностью отмечались религиозные православные праздники — и Пасха, и Масленица. Причем делалось это по полной программе, что называется comme il faut: была настоящая, не из театра «Ромэн», цыганка, которая пела, цыган, который аккомпанировал ей на гитаре, и многое, о чем теперь можно только прочесть в книгах, это кануло в вечность. Ведь дело не только в трапезе, а в ритуале, который соблюдался во всех тонкостях. Там это было в порядке вещей, а не так, как это делали впоследствии, скажем, для иностранцев, — пошло и стыдно, инсценируя «нечто» и желая произвести впечатление. А в семье Серовых соблюдение национальных традиций было настоящей духовной потребностью. Они умели праздновать, знали, что надо делать в каждом конкретном случае. Поэтому праздники и у них получались *настоящими.*

К пасхальным или масленичным вечерам готовились заранее, заказывалась особая еда — пасха, куличи или блины — по ситуации, на рынке покупалось парное мясо, делалась буженина. Спиртные напитки у Серовых почти не пили, но в праздники делались исключения. Чтобы добыть сумму, необходимую для приготовлений, продавался очередной набросок деда.

Распорядителем всего была Ольга Александровна.

Есть такой прибор — «ионизатор Микулина». О его существовании я узнал еще школьником девятого класса. В этот электроагрегат наливается вода и при помощи электрического тока молекулы воды расщепляются на какие-то частицы, чудодейственно влияющие на людей. Вот таким оздоравливающим ионизатором и была для семьи Серовых Олечка, которая атомами доброжелательства, расположения и высокогорного воздуха души поддерживала уникальную атмосферу дома. Дом был сам по себе удивительным, но Олечка… Она была настоящим чудом. Человеческое достоинство — вот абсолют, то главное, что в ней было.

Когда мы познакомились, ей было сорок с небольшим, а мне — девятнадцать. Она была небольшого росточка — почти такой «колобок», рано седеющей, с прелестным, чуть птичьим профилем и редкостной доброты глазами, выражение которых менялось только при встрече с внятно выраженными дурными человеческими свойствами — хамством, нахальством. Между нами не было романа. Хотя, наверное, там и было что-то такое, но в высшей степени платоническое. Нежная-нежная привязанность. Кроме того, она, возможно, старалась со всей своей мудростью и тактом затормозить мою влюбленность в Сусанну.

Уму непостижимо, как можно было уделять мне столько

внимания и времени. Как можно было столь безусловно разделять мои одноклеточные проблемы… Казалось, Олечка была озабочена одним — моим духовным развитием, которое и стало-то возможным только благодаря ее уверенности в том, что из меня может получиться человек. Что я еще не совсем безнадежен. Ольга Александровна — моя удивительно счастливая жизненная встреча, в результате которой я начал делать шаги от вполне крепко стоящего на ногах оболтуса молчалинского типа в направлении, где я впоследствии стал превращаться в homo sapiens, то есть в того человека, который обладает достоинством.

Я не говорю, что сейчас этот процесс уже завершен — видимо, он продолжается до самой смерти, если уж человек начал двигаться в эту сторону. Льщу себя надеждой, что в результате всего этого умру интеллигентным человеком.

Олечка стала моим гидом, который повел меня по московским саваннам и показал разные стороны жизни. Многое из того, к чему я привык, приобщился, привила мне она. Страсть к чтению, ставшую неотъемлемой чертой моего характера, я привез из Саратова. А вот любовь к классической музыке — целиком заслуга Ольги Александровны, хотя на первых порах я попросту засыпал в консерватории, куда дисциплинированно и доброжелательно ходил с Олечкой в концерты. Но как-то однажды все переменилось. Помню эти дивные вечера — Святослав Рихтер, Лазарь Берман, Карло Цекки, Нема Штаркман, Айзек Стерн. Концерты в Малом зале, где играл еще один опекаемый Олечкой человек, Витя Афанасьев, приятель ее кузины Лиды. Витя, кроме всего прочего, еще и иллюстрировал уроки музыкальной грамоты у нас в Школе-студии. Все это стало частью моей жизни.

А потом был конкурс Чайковского с волшебным Клиберном, прослушанный от корки до корки. Клиберн — вдохновенно моцартианский, с огромными лапищами и какими-то необыкновенно гибкими пальцами. Едва ли не самым сильным художественным впечатлением моей жизни оказался вечер, когда Клиберн музицировал с Рихтером в доме у Дорлиак.

Олечка меня вывела в московский «высший свет». Она знала всех… Мы ходили к Нейгаузам. А в квартиру к Серовым забегал Пастернак — читал главы из «Доктора Живаго». Дело не в перечне фамилий, а в самой атмосфере, в той новой ауре, куда попал провинциал…

А еще были удивительные воскресенья, когда было тепло, когда стояло бабье лето, и мы ездили в Абрамцево, Архангельское, Мураново — те удивительные места, куда в ином случае я либо не попал бы вовсе, либо попал, но не воспринял бы

это так свободно, полно и естественно.

На весь день с собой брали двухкилограммовый пакет болгарского винограда по цене один рубль десять копеек и огромную булку. Самые радостные и счастливые, самые беззаботные мои экскурсии.

Это был не только культурный досуг, не только количество и качество впечатлений, почерпнутых мною в местах наивысших достижений садово-парковой культуры, это было самое главное, чему Ольга Александровна обучала. Не дидактически, а образом своей жизни.

Не знаю, как все это описать словами. Почти невозможно.

Она зарабатывала на жизнь переводами с французского. Итоговая работа Ольги Александровны Хортик — фразеологический франко-русский словарь под редакцией профессора Якова Борисовича Рецкера.

Олечка… в моем понимании она и есть соль, гордость русской земли. Как по-своему прав был Сталин, когда уничтожал таких людей, потому что они, и только они противостояли той форме фашизма, которая насаждалась им в России. Противостояли силой своего несопротивления.

Ее любовь оберегает меня всю мою жизнь, как и любовь мамы, бабушки, Колавны… Спустя годы Олечка с удивительной нежностью относилась к моему сыну Антону. Она дарила его своей любовью и заботой, как в пустяках, так и в чем-то серьезном.

На втором курсе заметно продвинулись и мои студенческие дела. Начался второй период учебы в Школе-студии. Первые полтора года были неким «вхождением в Москву», а собственно «обретение профессии» началось только по прошествии времени.

Я начал ощущать некоторую уверенность в себе, и все более увлекался тем, что ныне называю технологией профессии. Хотелось понять — и интуитивно, и вполне определенно — что есть актерское мастерство. Почему у одного получается, а у другого нет.

В первом семестре второго курса мне, судя по всему, удался отрывок из «Первых радостей» Федина, который делался с педагогом Василием Петровичем Марковым.

Марков не был театральной звездой. Но педагогом был замечательным. Это вовсе не противоречит моему убеждению, что педагог должен быть хорошим актером. Иногда у блестящего артиста просто не складывается актерская судьба по тем или иным обстоятельствам, собственно к творчеству отношения не имеющим.

Василий Петрович играл во МХАТе небольшие роли: Дзержинского в «Кремлевских курантах», слугу Фипса в «Идеальном муже», и во всех эпизодах он был убедителен и соразмерен. А в жизни выглядел этаким англичанином с крахмальным воротничком — худой, высокий, изящный.

Марков много внимания уделял технической оснастке, навыкам ремесла: пристройка, настройка, пристройка сверху, пристройка снизу. Все «научно», но, в общем, понятно. Например, в сцене из «Первых радостей», которую он с нами репетировал, я играл Кирилла Извекова, а Толька Карпов — следователя. Следователь вел допрос, во время которого мой герой ронял карандаш, тайком вытягивая из него грифель. Видимо, чтобы потом писать им какие-нибудь «записки с петлей на шее». И вот, когда я поднимал карандаш, следователь спрашивал: «Сломался карандашик?» Марков очень много работал над этим твердым финальным «к» в слове «карандашик». Оно должно было звучать как выпад, как напряжение, как намек на то, что следователь уже знает о содеянном.

Такого рода заострение представляется мне аналогичным принципу расширения угла зрения фотообъектива. Обычный объектив воспринимает угол зрения в 120 градусов. Но бывают объективы, которые дают 180 градусов. А есть японский — «рыбий глаз» — его обзор еще шире. Так и в данном случае актер демонстрирует партнеру расширенный угол зрения. Показывает, что он в курсе дел: мол, не надо из меня идиота делать. Вот такие мелкие приемы и приемчики и формируют техническое оснащение актера.

При довольно интенсивном графике занятий в Школе-студии мне катастрофически не хватало нагрузки, *канализации* моей ненасытной энергии. Поэтому я стал посещать «ночную студию» Петра Михайловича Ершова, одного из очень интересных театральных педагогов и режиссеров, автора очень толковой книги по проблеме режиссуры, человека близкого к Василию Осиповичу Топоркову. Привел меня туда Никита Никифоров. Младше меня в студии была только дочь Петра Михайловича, которая впоследствии продолжила дело своего отца. Грех было не воспользоваться реалиями нового времени, ведь создание ночного театрального заведения, вроде студии Ершова, стало возможным лишь после пятьдесят третьего.

Трудно пересказывать словами профессиональные экзерсисы, которые нам предлагались в «ночной студии» Ершова. Это были лабораторные работы по освоению элементарных слагаемых актерского ремесла. Упражнения весьма отличались от тех, что мы делали в Школе-студии, и мне был очень интересен сам факт

их отличности. Прежде всего, Петр Михайлович настаивал на подробном изучении искусства словесных действий: приказать, отказать, заставить, выгнать. К примеру, слово «Нет!» надо было выкрикнуть так, чтобы полностью отбить у человека охоту обращаться к тебе с тем или иным предложением, то есть отказать категорически, безусловно. Полная гипертрофия словесного действия позволяла быстрее входить в требуемое творческое самочувствие *практически.* Но это был всего лишь маленький элемент ремесла, дававший возможность через «калитку» слова проникать в самые его глубины.

Конечно, это полезно!

Невероятно важным для меня было и то, что Петр Михайлович часто одобрял мои проявления на занятиях. Это давало мне почувствовать так необходимое молодому артисту профессиональное признание со стороны старшего по ремеслу.

Я понял, что многое можно сделать самому не только в академическом театральном учебном заведении, но и даже вот таким образом, когда в результате того, что ты не спал половину ночи, чему-то в студии научился, приобрел некое новое умение. Сейчас я не устаю повторять студентам о необходимости постоянно приобретать и коллекционировать свои профессиональные умения, поскольку актер никогда не должен показываться перед зрителями «голым». Наступит момент, когда он останется на освещенной сцене один и должен будет стать интересным зрителям. Привлечь к себе внимание, смочь в любой момент занять внимание людей — очень важное достоинство актера и уже само по себе есть свидетельство настоящего владения профессией.

Мои добровольные дополнительные нагрузки были материализацией тоски по более совершенному и полному владению профессией. То же чувство привело меня потом и в «Современник».

Хлестаков

Наивысшим моим достижением на втором курсе стал отрывок из «Ревизора». Я играл Хлестакова. Роль, занявшую чрезвычайно важное и драматичное место в моей жизни. Заветная роль, которая целиком все-таки была сыграна мною спустя тринадцать лет, но не в России, а в Чехословакии. Мой самый большой театральный успех придет ко мне в преддверии пражской весны, с чем также будут связаны определенные коллизии… Но об этом позже.

А тогда, на втором курсе, мы с Игорем Задереем и Толей Карповым играли сцену с трактирным слугой и Осипом. Честно говоря, я совсем не рассчитывал на подобный прием у зрителя, причем зрителя профессионального, состоящего отнюдь не из членов «группы скандирования» или из «родственников со стороны жены». Пьеса Гоголя предоставила такие чрезвычайные обстоятельства, которые актерски оказались мне близки и понятны. Возможно, отрывок из «Ревизора» явился первым занятием актерской профессией всерьез, а его успех просто вернул меня на землю: конец любительщине и ученичеству. Оказалось, что даже на первых школьно-студенческих порах в профессии можно получать одобрение, а главное — человеческое внимание и доброжелательность, которые заслужила эта моя, по сути, детская работа. На прогон пришла Елена Петровна Пестель, ученица Михаила Александровича Чехова, и наговорила кучу комплиментов — не абстрактных, а даже слишком конкретных — о схожести природы хулиганства. Нашего с Михаилом Александровичем. Первые серьезные похвалы в моей жизни. Как ни странно, они отнюдь не «заводили» меня, и не уносили ad astrum, а были реальным подтверждением того, что я занимаюсь *своим* Делом, вызывая при этом интерес взрослых, интеллигентных и уважаемых мною людей. Очевидно, какое-то зерно в профессии было найдено, а потому уже можно было надеяться на что-то большее в будущем. Стало ясно, что я не просто осваиваю Москву, занимаясь любовными приключениями и рассеиванием своей культурно-эстетической темноты.

До этого переломного момента я переживал период розового ученичества, все еще пребывая в счастливой и невозвратной поре детства. А тут, в одночасье, одной ролью, перешел в категорию талантливого, подающего серьезные надежды артиста. Наступило время, когда понимаешь, что впредь от тебя ждут уже не просто результата, а хорошего результата, и ты просто вынужден соответствовать моменту. Становишься как бы… кентавром: и

седоком, и средством передвижения одновременно. Актер сливается с образом. Возникает ощущение формы. Перестаешь болеть, потому что *актер не может болеть*. Важнейший признак профессионализма.

В «Ревизоре» впервые было нащупано мое главное актерское достоинство — амплуа комического артиста. Природа моя расцветает в характерности. И тогда я на самом деле порой становлюсь убедительным. Мою актерскую биографию так и следует называть — «характерный актер».

По замечанию Дмитрия Николаевича Журавлева, в характерных ролях я как будто бы сажусь в огромную скоростную машину и несусь на таких скоростях, что уже сам не контролирую движение. В силу вступает инерция. Журавлев сказал это о небольшой роли урядника в пьесе Горького «Враги», где я одновременно играл еще и Грекова, в темпе переодеваясь за кулисами.

Дмитрий Николаевич, кстати, преподавал в Школе-студии художественное слово. Был необыкновенно интеллигентен и неизменно добр.

Его нетрудно было обмануть. Чем и пользовались иногда.

Однажды на экзамене по сценречи я должен был сдавать новеллу Мериме «Федериго». Но, занятый более интересными вещами, текста не выучил, и в итоге знал лишь пять страничек из четырнадцати. Дальше шла чистая импровизация. Елена Михайловна Губанская, педагог сценречи, мою отсебятину легко расчухала. А Дмитрий Николаевич как смотрел с начала влюбленными глазами, так и просмотрел до конца.

Однако еще довольно долго мое лучшее амплуа не было востребовано. В Школе-студии меня занимали, главным образом, в ролях лирических героев. Иногда это наверняка выглядело забавно, потому что у «красавца мужчины» объем шеи был, как я уже сказал, всего тридцать семь сантиметров. На четвертом курсе, когда после показа очередной роли любовника — директора в пьесе «Деревья умирают стоя», я отправился в раздевалку за своим «лирическим», а на самом деле довольно засратым пальтишком. И вдруг услышал обрывок разговора педагогов, доносящийся из-за перегородки. Это были жуткого сарказма слова Виктора Карловича Монюкова, подвергающие сомнению мои мужские достоинства, предъявленные зрителю в пьесе. Цензурно смягчая — «не по зубам», не по соплям, да и не по другим частям тела.

Что бы там, может быть, вполне справедливо, ни говорил Монюков, но именно такие роли я играл и в Школе, и на первых порах в «Современнике»…

С переходом на третий курс я стал заниматься профессией более осмысленно, делово и взросло, что ли. Время полетело стремительно. Мы перешли в категорию «дедов». Я стал получать повышенную стипендию — 450 рублей. Дебютировал на радио.

Николай Литвинов

Человеком, который привел меня на Всесоюзное радио, был главный режиссер детской редакции Николай Владимирович Литвинов.

В пору моего детства, да и в пору детства моих старших детей, сказочник Литвинов баюкал, развлекал и завлекал ребят всех возрастов, которые как зачарованные замирали возле радиоприемников, услышав его сакраментальное, с придыханием, приветствие: «Здравствуй, дружок…».

Его рассказы о мальчике-луковке, о Коте в сапогах или о Буратино были одним из источников эмоционального обогащения моей неокрепшей детской души. Мог ли я знать, что через каких-нибудь десять лет невидимый радиосказочник превратится для меня во вполне реального человека, которому суждено будет сыграть в моей жизни чудесную и незабываемую роль.

В повести Василия Аксенова «Затоваренная бочкотара» говорится, как один из персонажей — «старик Моченкин дед Иван» — дал своему сыну в руки верную «шабашку» — холостить овец. Так вот, и Николай Владимирович, взяв меня на роль комара в сказку, где я старательно изображал кровососущее насекомое, обеспечил значительную часть моего личного — и довольно большого по тем временам — бюджета. За свою жизнь я записал, может быть, тысячу передач, включая те, которые делались «на один раз». Но дело не в их конкретном количестве, а в том, сколько денег было получено за эту «шабашку» в бухгалтерии на улице Качалова, в Доме звукозаписи.

Литвинов был отцом-вдохновителем многих моих работ на радио. Николай Владимирович подобрал меня, мальца-огольца, студента Школы-студии МХАТ, по доброте душевной и пристроил к своей кормушке, вожделенной и недосягаемой для многих. В «стойлах» его золотой артистической конюшни стояли взнузданные и готовые в любой момент выйти к микрофону такие мэтры радиоэфира, как Евгений Весник, Георгий Вицин, Осип Абдулов, Геннадий Дудник, Ростислав Плятт, Понсова, Сергей Цейц, Борис Иванов, Михаил Погоржельский, Людмила Шапошникова, Антонина Ильина — весь набор выдающихся народных артистов МХАТа. Толпа избранников, куда я был в одночасье помещен Николаем Владимировичем, представляла собой не только коллектив профессионалов, но и цветник изощренных хулиганов, которые любое свое присутствие у микрофона постоянно прореживали твердым и настойчивым желанием «расколоть» своего партнера. Никакой Кио не смог бы

выдумать фокусов и кренделей, подобных тем, что выделывали эти «священные чудовища» во время работы. Вооружившись текстами, мы становились по обе стороны микрофона по трое или четверо. Сидя у радиоприемника, понять, *что* происходит в студии, вещающей строго по сценарию, было просто невозможно. На самом же деле в студии происходили вещи невероятные. Несвоевременное скашивание глаза в сторону партнеров, более всего на свете мечтающих рассмешить тебя и предпринимающих для этого все возможное и невозможное, вызывало внезапный приступ патологического хохота. Чтобы справиться с накатившей истерикой, надо было, зажав нос, тихо отползти за ширму, отсмеяться, прийти в себя, и так же беззвучно вернуться на место, ибо многие передачи Всесоюзного радио транслировались в прямом эфире.

Вот в такую веселую компанию радиобандитов я и попал. Подобное общение не проходит даром. В сражениях с партнерами, успевавшими и играть, и смешить, я получил мощную профессиональную закалку.

С течением времени Н. В. Литвинов стал работать в моих передачах как актер. Одна из последних наших совместных записей была приурочена к его восьмидесятилетнему юбилею. Мы с Николаем Владимировичем на два голоса спели куплеты про его Кота в сапогах и моего Матроскина. Прошло совсем немного времени, и мой дорогой дядя Коля Литвинов ушел из жизни.

Каждый вечер, засыпая, я думаю обо всех тех людях, благодаря которым и состоялся мой взлет. Дядя Коля Литвинов — в первой пятерке среди них…

Диаграмма роста того, что называется «популярностью киноартиста». По сути, это была государственная спекуляция лицами киноактеров. Тиражей меньше 50 000 не печатали. А у меня даже есть цветная открытка, отпечатанная тиражом в 1 000 000.

В итоге — гигантские деньги, выкачиваемые из населения — преимущественно из девочек, «собиравших артистов».

Одна из студенток ВГИКа подсчитала, что общий тираж моих фотографий составлял 6 или 7 миллионов.

Государство получило полмиллиона только за одно кинолицо!

А сколько таких лиц было в советском кино?

Кино

В те же поры — на третьем курсе — произошел и другой поворот в моей жизни — я начал сниматься в кино. Это был фильм «Саша вступает в жизнь», или «Тугой узел» режиссера Михаила Швейцера.

Собственно, я мог начать работать в кино и раньше — движимый своим ненасытным интересом к профессии, я посещал киностудию имени Горького еще в конце первого курса, а в начале второго я бывал на «Мосфильме». Круг киногрупп, вызывавших на пробы студента Школы-студии МХАТ Олега Табакова, был довольно широк. Меня приглашали группы Юрия Егорова, начинавшего картину «Добровольцы», Юрия Озерова, приступавшего к съемкам фильма «Сын», Досталя, еще чья-то.

Алов и Наумов хотели пробовать меня на роль Корчагина, заметив внезапно появившееся на киностудии молодое лицо. Их заинтересовали мои внешние данные — как актера они совсем меня не знали.

Мода на внешность… Кинематограф жестоко выхватывает лица, выражающие время. Сжирает, перемалывает их, как Молох, выплевывает и идет дальше — на поиск новых лиц. В этом отношении он действует почти всегда безошибочно.

Но Школа-студия всем упомянутым группам снимать меня не разрешила. Для нарушения запрета требовалось специальное «историческое решение» нашего ректора Вениамина Захаровича Радомысленского, поскольку по правилам внутришкольного распорядка студентам запрещалось играть в кино вплоть до четвертого курса.

Для студента театрального вуза вызов на пробу — своего рода этап утверждения себя. В этом смысле я никогда не был ханжой, относясь ко всему чрезвычайно трезво и не без удовольствия думая о том, что, кажется, муза кинематографа начала обращать свое внимание на меня. И хотя на первых двух курсах приглашения на пробы были почти наверняка бесперспективными, они давали надежду на будущее. Тем более что счастливые примеры находились непосредственно рядом. Леонид Харитонов за каких-нибудь два года после окончания Школы-студии стал едва ли не одним из основных комических героев своего времени. Леонид Харитонов, Леонид Быков — вот желанные кинозрителем 50-х годов лица, соответствовавшие эпохе. И Харитонов, и Быков были всего на три года старше меня, и, оттого что они смогли совершить такой мощный рывок, завоевав ощутимые позиции в кинематографе, решение подобной

задачи казалось вполне достижимым и для меня. Я думал о кинематографе как о своем реальном «завтра».

Все случилось на третьем курсе, когда многоступенчатая ракета, запущенная Софьей Милькиной, достигла честолюбивых интересов Радомысленского. Она придумала план, по которому съемки фильма «Саша вступает в жизнь» по повести Владимира Тендрякова «Тугой узел», становились не монопольным детищем «Мосфильма», а неким совместным производством Школы-студии и «Мосфильма», где Сашу Комелева должен был играть Олег Табаков, а секретаря райкома Мансурова — его однокурсник Евгений Урбанский. Так, собственно, этот проект и продвигался вплоть до момента утверждения проб на «Мосфильме», где молодого и подающего надежды Урбанского неожиданно заменили на уже весьма крепко стоящего на ногах актера Виктора Авдюшко.

У меня до сих пор хранится обрывок старой телеграммы, присланной мне директором картины: «Поздравляю утверждением роль Начало съемок тогда-то». Телеграмма пришла на мой саратовский адрес, на улицу Большую Казачью, что вызвало в лагере родственников и знакомых легкое землетрясение баллов в шесть…

Первый фильм оказался для меня очень крупным везением.

Михаил Швейцер, являясь, на мой взгляд, одним из наиболее значительных режиссеров советского кинематографа, был традиционалистом в смысле обстоятельности, серьезности и фундаментальности подготовки к съемкам. Он умудрился пройти со мной всю линию Николая Ростова в романе «Война и мир» с той целью, чтобы я почувствовал масштаб художественных задач, которые стояли передо мною в освоении роли Саши Комелева, мальчика из колхозной деревни. Это очень серьезный прием, подпитывающий исполнителя, потому что таким образом вместо трех с половиной «нот» одной роли получается семь, вместе с теми, которые есть в образе, созданном Толстым. Обращение к классическому материалу обогащает современный литературный текст, в данном случае Тендрякова, уровнем чувствования, которое есть у Николая Ростова. Прием этот очень правильный, но, к сожалению, мало кто прибегает к нему в силу того, что кино — это искусство, где много делается в последнюю минуту, даже в последнюю секунду. Многие даже гордятся этим, почитая за достоинство, но я полагаю, что все импровизации Феллини были выношены им, как дети. Ведь как в жизни: носит женщина бремя девять месяцев, носит, а потом — р-раз! — и пошел ребенок не затылком, а лбом. Вот и импровизация хороша, когда она — одна десятая айсберга, когда многое остается там, в непроглядной

пучине. Импровизация только тогда получается блестящей, когда она подготовлена культурной базой человека — фундаментальным слоем его знаний, образования, литературных и художественных интересов, иных пристрастий. Ведь в конечном итоге в момент импровизации ты становишься вровень с первоисточником. К примеру, Витя Сергачев, который играл Министра нежных чувств в спектакле «Голый король» по пьесе Шварца. Свой выход Витя начинал с исполнения неожиданно странной песенки: «Мы в лесочек не пойдем, нам в лесочке стра-а-ашно…» Ничего подобного в авторском тексте не было. С какого боку, почему возникла именно эта импровизация? Но она была, на мой взгляд, конгениальна тому, что написал Шварц. И пластика у Сергачева при исполнении этой интродукции была весьма своеобычная, удивительно присущая именно ему в этой роли. Вот она — настоящая импровизация, рожденная Сергачевым от знания многого-многого-многого — от котелка розового цвета в горох до самых глубоких потрохов, которыми был начинен его Министр нежных чувств…

Тщательностью подготовки Швейцер подталкивал меня к подлинному, прививал вкус к настоящему. Кинематограф — искусство безусловное в актерском ремесле. Если, допустим, у героя в данной конкретной сцене пульс должен быть 110, то и от артиста-исполнителя необходимо добиться того же — чтобы у него пульс был 110. Никакими сублимациями такого состояния не добьешься. Помню, как тяжко мне было перед съемками эпизода, несущего в себе драматический поворот событий. Мой герой Саша Комелев, который объективно попал в положение человека обманывающего, решает сказать: «Нет, вы лжете», — и притом кому — первому секретарю райкома, пришедшему на место его отца, умершего в начале фильма. Мне, как и моему герою, пришлось страдать по-настоящему.

Софья Абрамовна тогда рассказывала мне, как Алеша Баталов на съемках у Швейцера перед сложной драматической сценой, сидел, сильно-сильно сжимая в руках кусок трубы до тех пор, пока у него жилы на шее не надулись. Артист готов. Мотор!

В кино важны все детали. Руки очень важны. Каковы руки рабочего человека — есть на них мозоли или нет, как ты держишь в руке кепку и многое, многое другое. Швейцер и Милькина продумывали мельчайшие подробности. Для сцены поминок по отцу мне действительно давали водки. А еда на столе была самая настоящая, крестьянская, соответствовавшая моменту.

Были и смешные эпизоды. Натура снималась в селе Красном Костромской губернии, славившемся в основном финифтью и поделками из серебра. Кроме того, там располагалось большое

колхозное молочное стадо. Для того чтобы снять эпизод, где коровы падали от бескормицы, их тоже поили водкой, только в отличие от людей они принимали на грудь не стакан, а ведро, а наиболее здоровые и талантливые из них выпивали полтора-два ведра, но даже и от этой дозы они, обладая недюжинным здоровьем, с трудом падали от «бескормицы».

Я отчетливо помню всю съемочную группу — оператора Алексея Темерина, директора картины Иосифа Бица, его заместителей Марьина и Кушелевича, мою первую гримершу Зину — людей, которых не существует на экране, но от которых зависит в конечном итоге успех дела. В кинематографе актер сидит на вершине пирамиды, куда входит целая армия профессионалов, и чем выше уровень их труда, тем менее он заметен. Судьба послала мне роскошный дар в виде этой веселой и интеллигентной команды «профи», руководимой Швейцером и Софьей Абрамовной, моей крестной киномамой.

С одной стороны, фортуне было угодно вот так обласкать меня, а с другой — дело обстояло не так просто. Судьба картины, где состоялась моя дебютная партия, сложилась весьма и весьма драматично.

Повесть Владимира Тендрякова «Узел» — первоисточник сценария — была одним из тех самых «глотков свободы» — литературных публикаций эпохи надежд. Тогда люди очень надеялись на изменение ортодоксального курса коммунистической партии, на гуманизацию нашего общества. Этим, наверное, и объясняются те льготы, которые предоставила мне Школа, отпустив на съемки в нарушение основополагающих принципов собственной этики.

Этим же объясняется и то, что картина легла на полку на тридцать лет, а на экраны вышла только в восемьдесят седьмом. Я хорошо помню это событие: еду однажды по Садовому кольцу, смотрю направо и вдруг вижу собственное молодое лицо, изображенное во весь фронтон кинотеатра «Форум». Огромную афишу со смутно знакомым названием. Кафкианская ситуация, фантасмагория, ощущение, что вдруг попал в другое измерение, в другую эпоху. Мне тогда исполнилось пятьдесят два.

История с запретом картины была следующей. Незадолго до окончания монтажно-тонировочного периода фильма «Саша вступает в жизнь», или с другим вариантом названия «Саша выходит в люди», были опубликованы роман Владимира Дудинцева «Не хлебом единым» и рассказ Александра Яшина «Рычаги». Тогдашние клевреты из идеологических холуев Никиты Сергеевича Хрущева не только быстро разнюхали эти «очаги инакомыслия» в литературе, но и стали шарить по другим видам

искусства. По мнению этих опричников, идеологическая зараза не могла водиться сама по себе, а должна была проявляться и в живописи, и в кинематографе, и в архитектуре, и в музыке. В отношении кинематографа был намечен объект главного удара — фильм Швейцера по сценарию Тендрякова.

Молотили Швейцера дружно и настойчиво.

Его заставили перемонтировать картину и смягчить драматические акценты этой истории, а Вадима Юсова, только что окончившего ВГИК и начинавшего ассистентом режиссера у Алексея Темерина, послали снимать крупные планы актера Табакова на фоне полевых цветов и буйной дикорастущей зелени, поднимая таким образом позитивные слагаемые фильма.

В течение всех тридцати лет, проведенных на полке, фильм неоднократно изымался из Белых Столбов для показа иностранным делегациям леворадикальных парламентских деятелей. Испанским, итальянским, французским коммунистам-социалистам демонстрировалось реальное наличие инакомыслия в Советском Союзе и трезвого, критического подхода к отражению жизни в нашей стране.

«Современник»

Тем временем в Школе-студии началось интереснейшее движение, связанное, прежде всего, с Олегом Ефремовым.

На курсе Волчек и Кваши Ефремов поставил «В добрый час!» Виктора Розова. С этим спектаклем ребята ездили на целину. Олег Николаевич бывал и на нашем курсе, немного занимался с нами, а затем режиссировал дипломный спектакль «Фабричная девчонка» Александра Володина.

Розов и Володин были новыми, непривычными, даже революционными, драматургами, которые начали обновление русского театра постсталинского времени. То, что их привечали в Школе-студии МХАТ, было заслугой Топоркова и папы Вени — Радомысленского, хозяина мудрого, ловкого и маневренного.

Постановки Ефремова в Школе-студии положили начало содружеству, развившемуся в Студию молодых актеров. Сама по себе идея организации театральной студии не была оригинальной. После студии Арбузова и Плучека, основанной еще до войны, была попытка организовать другую студию — Воинова и Туманова. Но удачно и полноценно судьба сложилась только у начинания Ефремова. В нем, кстати, планировали принимать участие и Львов-Анохин, и Эфрос, и Монюков.

Идейным вдохновителем Студии, для меня, во всяком случае, являлся Виталий Виленкин — человек, работавший секретарем Немировича-Данченко, друживший с Булгаковым, Ахматовой, Пастернаком. Виленкин — тонкий литератор, автор книг о Модильяни, исследований о Немировиче-Данченко, о Художественном театре. Человек немыслимой доброты и ласки по отношению к нам, студентам. Он был «хранителем тайны и веры». В его ауре и вызрел «Современник».

Студия, привечаемая Радомысленским (он помогал ей с помещением и оберегал ее идеологически), стала переломным моментом в истории нашего отечественного театра.

В конце 55-го года Студией молодых актеров был показан спектакль «Вечно живые». В первом варианте роль Миши играл Леня Харитонов, ставший к тому времени знаменитым молодым комиком — звездой первой величины в советском кинематографе. Видимо, занятость в кино не давала ему возможности совмещать ее с ночными репетициями. В результате Ефремов предложил сыграть роль Миши мне. Спектакль показывался на сцене Школы-студии. Все это достаточно подробно описано историками «Современника», так сказать, вошло в анналы.

Я тогда учился на четвертом курсе и играл все главные роли,

которые только было возможно: Петю Трофимова в «Вишневом саде», Федю-морячка в «Фабричной девчонке» Володина, директора в пьесе Алехандро Кассоны «Деревья умирают стоя». Это были три работы, которыми я заканчивал учебу.

Ученичество завершалось стремительно.

Можно ли сказать, что в процессе обучения стало ясно, кто станет хорошим актером, а из кого и вовсе актера не получится? Кто станет звездой, а кто нет? Нет, тайна сия велика есть.

Помню, как замечательно, очень смешно изображал калеку Толя Кириллов в пьесе Назыма Хикмета «Первый день праздника».

Женя Урбанский иногда удивительно хорошо играл кусочки из Лопахина в «Вишневом саде», но всегда неровно, и практически в театре он так и не был достаточно раскрыт. Как мне кажется, на сцене он был недостаточно свободен, недостаточно уверен в себе. Кино использовало его фантастические фактурные возможности. Но слава в кино и успех на сцене — разные вещи. Иные актерские ощущения. Дело не в узнаваемости лица с экрана: успех — это когда в театре зал не только встречает тебя аплодисментами, но и аплодисментами провожает.

За роль Пети Трофимова я получил свою первую премию: нас с Урбанским удостоили наград на «Московской театральной весне». Эскин, директор Московского Дома актера, вручил мне часы «Победа». На задней крышке было написано: «О. Н. Табакову». Перепутали, вероятно, с Ефремовым. Так завершилась пора учения.

Дипломных спектаклей нами было сыграно не более десяти, что я, кстати, считаю неправильным. Мои студенты первого призыва одну только «Белоснежку» сыграли сто раз. А уж к моменту получения диплома каждый из них имел не менее трехсот выступлений на публике.

Подготовка спектакля — и есть обучение актера. Просмотр спектакля педагогами, замечания, делающиеся по форме и по существу, проверка выполнения замеченных ранее недостатков. Что реализовал? Что не реализовал? Почему? Актера можно воспитывать только на сцене, а не на лекциях. Профессия уж такая.

После Школы во МХАТ меня не приняли благодаря нашему мастеру О. В. Топоркову. Он был практиком, знал кухню изнутри. И был добр ко мне. На предложение руководителей МХАТа, заинтересовавшихся молодым актером Табаковым, Топорков ответил вопросом: «А что же он будет у нас играть?» — «Возможно, он сыграет Федотика в «Трех сестрах». А в будущем

году будет, вероятно, возобновляться «Женитьба Фигаро», и он, быть может, получит роль Керубино»… Волей Топоркова не пустить меня во МХАТ была решена судьба. Топорков понимал, что я должен играть, а не существовать в труппе. Но у меня ощущения конца жизни не было. Я понимал, что без работы не останусь. Первоначально распределение было в театр имени Станиславского. Главный режиссер этого театра, Михаил Яншин, прислал заявки на Женю Урбанского и на меня, предполагая ставить спектакль «Идиот», где Женя должен был играть Рогожина, а я — Мышкина. Но князя Льва Николаевича я так и не сыграл.

«Современник» уже начался.

У меня где-то завалялся клочок бумаги — заявление, написанное в отдел кадров МХАТа, где я сформулировал свое желание работать в Студии молодых актеров, которая на тот момент была даже не театром, а неким странным кочевым объединением, не имевшим своего помещения, «Театральной мечтой».

Подтверждением величия Московского Художественного театра, его методологии, учения Станиславского и Немировича-Данченко о живом актере, живой жизни человеческого духа, воспроизводимой на сцене сегодня, здесь, сейчас, и было рождение в недрах Школы МХАТа нового организма, по сути дела взрывающего МХАТ изнутри. Вполне закономерно, что МХАТ не принял и не вобрал в себя Студию молодых актеров, что было, может быть, одной из самых трагических ошибок этого театра. А в восьмидесятом году «Современник» не примет мое предложение, когда я попытаюсь привести в театр целый курс своих выпускников. История повторяется.

Однажды, представляя молодых актеров, кто-то сказал: «Вот они, наши будущие гробокопатели». Формулировка мне очень понравилась, потому что она жестко соответствует жизненному содержанию. «Гробокопателей» из Студии молодых актеров не то что не привечали, их глухо и мрачно отторгали. Я даже не могу вспомнить кого-нибудь из мхатовских «первачей», кто был бы чувственно заинтересован в нашем существовании. Просто надо перечитать «Театральный роман» и вспомнить, что испытывали старшие, начиная от Вишневского и заканчивая Качаловым, по поводу прихода молодой поросли — Тарасовой, Еланской… Что они чувствовали, когда вывешивалось распределение ролей? Им было за пятьдесят, кому-то больше… Камнем кидать в них не стану.

Успокоившийся, застывший, сложившийся театр — это саморегулирующаяся, самовоспроизводящаяся и

самосохраняющаяся система. Поэтому она отторгает все, что подвергает сомнению сам факт ее существования.

Вот такие обстоятельства сопутствовали рождению Студии молодых актеров под руководством Олега Ефремова.

Ночные бдения, репетиции «Вечно живых», по сути дела, были продолжением радостных занятий профессией. В те поры никаких художественных свершений, на мой взгляд, я не делал. Годился, наверное, мой экстерьер, моя тонкая шея, которая, будучи обернутой трикотажной фуфайкой, и в сочетании со спортивными штанами, заправленными в тяжелые бутсы, составляла довольно жизненный облик студента Миши в «Вечно живых».

Валя Гафт впоследствии описывал мою внешность так:

Худющий, с острым кадыком,
В солдаты признанный негодным,
Он мыл тарелки языком,
Поскольку был всегда голодным.

Но лицо было округлым, довольно милым. Круг ролей, которые мне приходилось играть в «Современнике» в первые годы, естественным образом вытекал из моих физических, двигательных, психофизических и прочих данных. Вообще-то это амплуа называется «лирический герой» или «молодой герой», но советское время требовало своего: молодой герой обязательно должен был быть производственником, добывающим авторитет на ударной стройке, у мартена или у станка. Мои герои были вступающими в жизнь школьниками или студентами — людьми достаточно разными, объединенными желанием найти свое призвание в жизни. Казалось, круг исполняемых мною ролей неотвратимо должен был привести к последующему тиражированию самого себя в разных ипостасях. Но этого, к счастью, не случилось.

Иные мои актерские данные все равно были раскрыты и востребованы.

И произошло это в «Современнике».

Костяк будущего «Современника» организовывался и структурировался, конечно же, вокруг Ефремова. В костяк входили Галя Волчек, Игорь Кваша, к ним присоединился Женя Евстигнеев, учившийся на курс младше них и на курс старше меня, туда же примыкали Витя Сергачев и Лиля Толмачева, в то время актриса Театра имени Моссовета (та самая, которая слушала меня перед поступлением в Школу-студию). Из шестерых, составляющих ядро будущего театра, я был самым

младшим. Младшим, неженатым и не абсорбированным в городе Москве.

К основной группе естественным образом прирос Коля Пастухов, чуть позже пришла Мила Иванова. Разово сотрудничали с нами Марьяна Белова, Сусанна Серова, игравшие девочек в спектакле «В поисках радости», Гена Павлов, нынешний режиссер телевидения. Потом в дело вошли Миша Зимин, Боря Гусев — актер из провинции, приятель Жени Евстигнеева, который его и рекомендовал. Позже я привел в театр своего однокурсника Володю Паулуса. А со временем в театре появились и так называемые «кандидаты в труппу».

Фрагмент спектакля по повести Кузнецова «Продолжение легенды». О. Ефремов — Леонид, а я — Толя, вчерашний московский школьник. Видимо, Толя рассказывает о своих душевных сомнениях, а «цельный» Леонид пытается вернуть ему душевный покой…

Ефремов

Ефремов был первым среди нас не по должности, а по любви. Всегда. Даже когда ушел из «Современника» во МХАТ по прошествии четырнадцати лет. Это было, как бывает в жизни, когда отец уходит из семьи. Отец любимый, отец — безусловный авторитет… Отец.

Я был влюблен в Олега, ведь он — один из трех моих учителей в профессии: Сухостав, Топорков, но главный учитель — все равно Ефремов. Он дал мне некий компас ощущения себя по отношению к сообществу, сознания себя в сообществе.

Он был не просто вершителем судеб — сказать так было бы неверно, скорее он был вершителем распорядка моей жизни на протяжении довольно долгого времени. Самостоятельным я стал, пожалуй, когда кино окончательно затянуло меня в свою мясорубку, и когда через несколько лет я женился, стал отцом.

По сути, влюбленность в педагога есть защитная прививка против пошлости, глупости, против дурной заразы в профессии. Не случайно же на первых порах критические стрелы были направлены в актеров «Современника»: о нас писали, что мы «все, как один, — Ефремов». Кто-то, может быть, до сих пор остался на него похожим, а с людьми талантливыми произошла желанная метаморфоза — они стали сами собой. При наличии собственного содержания и дарования влюбленность в педагога проходит естественным образом. Сбрасывается, как хитиновый покров, от которого освобождаются тараканы или раки, увеличиваясь в размерах.

А нежная признательность Олегу за мое становление существует во мне на протяжении всей жизни.

Таинство создания нового театра, полемизировавшего с МХАТом, и многое из того, что делал Олег Николаевич, было обусловлено успешностью его актерской практики в театре. В Центральном Детском Ефремов был звездой первой величины. Там же он сделал свою первую, замечательную режиссерскую работу — водевиль Коростылева и Львовского «Димка-невидимка».

И сегодня, в мои шестьдесят пять лет, для меня фигура Олега Николаевича Ефремова, конечно, является одной из самых значительных — равно как в годы успеха, так и в годы неудач. Фигура чрезвычайно противоречивая, сложная, драматическая и, может быть, даже трагическая, но удивительная в своем стремлении к переустройству и совершенствованию театра в формах очень ясных и простых. Он придумал и создал новый

театр. С Ефремова начался отсчет нового театрального времени. Не могу не рассказать о своих товарищах, вместе с которыми Олег Николаевич начинал «Современник».

Евстигнеев

Женя Евстигнеев.

Вспоминая его, я ощущаю радость, испытанную мною от его игры на сцене. Может быть, это были секунды счастья от ощущения безграничности нашей профессии? И удивление перед талантом человека, который никогда не делал свою работу ниже определенного уровня. Мне могут возразить, что Женя Евстигнеев был не самым образованным человеком, но к культуре настоящей — душевной — это не имеет отношения или имеет лишь относительно.

И в то же время Евстигнеев был земным и — это глупое и мало выражающее слово — обаятельным. Станиславский называет обаяние «величайшим проявлением дарования актера». Дарование актера в высшем его проявлении и есть его обаяние. Это неотразимость воздействия: мы смотрим и не понимаем, что же с нами делается? Да что это такое, не красота же?.. Кто красивее Женьки — ну, конечно, Козаков или Ален Делон, да даже я мог сойти за красавца, но он…

Мы с Женей много играли вместе. Удачно — чаще. Но случались, на мой взгляд, и промахи, коими считаю наши работы в пьесе Розова «День свадьбы», а потом и в пьесе Зорина «Декабристы». Впоследствии мы с ним вместе играли во МХАТе.

Мне казалось несправедливым, что Евстигнеев мало снимается в кино. Я настойчиво рекомендовал его на роль попа в фильме Константина Наумовича Вольного «Молодо-зелено», Женя чудесно сыграл, и потом его стали приглашать на съемки очень часто.

О Жене вспоминается разное — не только такие, «лирико-патриотические», но и забавные истории.

Талант его был столь могуч, что в поисках выхода могли случаться досадные огрехи. С кем, как говорится, не бывает.

Однажды, во время гастрольной поездки «Современника» по воинским частям, Евстигнеев вместе с Галей Волчек смешно и ладно отыграли сцену из «Женитьбы Бальзаминова», вызвав бурное одобрение моряков Краснознаменного Балтийского флота. После этого шумного успеха Женя не пожелал останавливаться на достигнутом, решив, что его шоу должно продолжаться. Он заявил: «Я буду читать Чехова». Его отговаривали, говорили «не надо», но Женя был настойчив и вновь вышел на сцену с рассказом «Душечка». И вот Евстигнеев читает одну минуту, две… три… В зале, точнее на корабле, гробовое молчание… Наконец, к концу восьмой минуты одинокий монолог прерывает громкий

директивный голос: «Уйди со сцены, сука!»…

Я хочу сказать, что ничто человеческое Жене не было чуждо, и он иногда заблуждался относительно сильных сторон своего дарования.

Или еще одно воспоминание. В самом начале «Современника», году в пятьдесят восьмом — пятьдесят девятом, в СССР вернулась Ксения Куприна, дочь замечательного русского писателя, и устроила у себя званый вечер, куда пригласила нас, молодых актеров.

Мы изо всех сил старались соответствовать случаю, который воспринимался как нечто чрезвычайное в нашей жизни. Нам кружил голову флер иммигрантства, а незримое присутствие писателя, умершего на чужбине, обязывало к проявлению лучших качеств собственного интеллекта. За столом велась светская беседа, в какие-то моменты неожиданно затухавшая, и тогда один из нас бросался грудью на амбразуру, выдавая новую тему или забавный случай или же предпринимая иные героические меры по оживлению общества, собранного Ксенией Куприной.

Настал Женин черед. Надо сказать, что выглядел он очень торжественно, одетый в почти совсем новый костюм, длина рукава которого, впрочем, была значительно большей, чем требовалось. Как-то очень изящно, мизинцем оттопырив наползающий рукав, Женя указал на вносимые в комнату пироги и задал неожиданный вопрос: «А пирог… не жидок?» — чем поверг хозяйку, явно не знавшую, как отвечать, в глубокие размышления, а нас развеселило до колик в животе…

…Недавно я получил в подарок только что опубликованный IX том Собрания сочинений К. С. Станиславского, где прочел слова, обращенные к ведущей актрисе Малого театра Гликерии Николаевне Федотовой: «…нам … именно теперь надо побольше любить, ценить *больших людей* (курсив Станиславского), отличать их, оберегать от озверевшего человечества.

Парижский ресторан. В глубине мой друг Алекс Московиш. Сидим за столом — Галя Волчек, Игорь Кваша, Наташа Каташова и я.

Я играю Василия Заболотного в Новосибирске. Спектакль «В день свадьбы».

Когда становится тяжело на душе и начинаешь терять веру в

свой народ, вспоминаешь Вас… и всех, кем мы всю жизнь гордились, опять является уверенность, и начинаешь сознавать силу русской души, и хочется жить…»

Сказанное в письме к Г. Н. Федотовой кажется мне очень уместным и по отношению к Жене.

Времени с момента ухода Евстигнеева из жизни прошло не так уж много, но когда я вспоминаю действительно великих актеров, то вслед за Рыжовой, Пашенной, Массалитиновой мартиролог этого масштаба продолжают фамилии Смоктуновского, Борисова и, конечно же, Евстигнеева…

Галя

С Галиной Борисовной Волчек мы сохранили нежные и братские взаимоотношения на протяжении всей нашей жизни. Она была женой Жени Евстигнеева. Я хорошо помню время, когда он ухаживал за Галей.

Галя Волчек… Может, потому она мне так дорога, что она из тех людей, которые опекали меня. Она играла мою маму в спектакле «В поисках радости». Откуда-то родилась эта «Хася», и я стал называть ее «мама Хася». А наши настоящие дети — Денис и Антон — всегда дружили и дружат сейчас, потому что их связывает общее театральное детство.

Галя Волчек и все, что с ней связано, — это часть моей жизни, которая была прожита и которую еще прожить предстоит.

Единственной омрачившей нашу дружбу была история, о которой я расскажу позже. Но всегда, независимо ни от чего, Галя была чрезвычайно добра и внимательна ко мне, стараясь быть полезной и умом, и жизненным опытом.

Сергачев

Витя Сергачев, на мой взгляд, является актером трагически неиспользованных возможностей. Придя в Студию молодых актеров по приглашению Олега Николаевича, он играл маленькую роль интеллигентного, смущающегося научного работника, пришедшего к Борису Бороздину как-то оправдаться, что по таланту броня полагалась бы как раз Борису, а не ему, но вот Борис уходит на войну, а он остается и так далее… Витя делал это очень убедительно. А уж последующие его работы в Студии молодых актеров, а потом и в «Современнике» практически всегда бывали весьма интересны и неожиданны.

Я уже вспоминал его совершенно выдающуюся, мастерскую, радостную, отчаянно-бесшабашную, талантливую работу в «Голом короле», где он играл Министра нежных чувств. Что он там вытворял, одному богу ведомо, но смотреть на это спокойно было просто невозможно. В силу того что все три роли, которые я играл в «Голом короле», были малы по размеру, я имел счастливую возможность смотреть спектакли, наслаждаясь игрой Евстигнеева и Сергачева.

Потом Виктор Николаевич все больше стал увлекаться режиссурой, и, как ни странно, складывалось такое впечатление, что актерская профессия не доставляла ему подобной радости или удовлетворения. Но это уже другая тема.

Лиля Толмачева

Лиля Толмачева замечательно, именно замечательно, играла Ирину в «Вечно живых» — нашей современниковской «Чайке». Не менее замечательно она играла Нинуччу в пьесе Эдуардо де Филиппо «Никто» вместе с Олегом Николаевичем Ефремовым в роли Винченце де Претторе. Я всегда был ее поклонником, но, на мой взгляд, Толмачева одна из тех актрис, чьи возможности всегда реализовывались недостаточно. По отношению к ней мне это кажется большой несправедливостью — той самой несправедливостью, которую не восстановишь. Хотя были у нее поразительные работы и в «Старшей сестре», и в «Традиционном сборе», и в «Чудотворной», но думаю, что свое дарование характерной актрисы Лиля осуществила на какие-нибудь малые пять или восемь процентов. По истечении времени все второстепенное отодвигается, понимаешь, что такое хорошо и что такое плохо, и можешь отделить случайности, превратности судьбы от таких неумолимых вещей, как подбор репертуара или необходимость помнить о многих людях, входящих в труппу…

Она была одной из самых современных актрис своего времени. Современным был сам ее взгляд на роли, которые она играла. Для меня понятие «современный» означает «диалектичный», живой, не застревающий на месте.

Именно потому, что видел всплески Лилиного таланта, я сознаю, как много было не вынуто из нее или как мало было ей дано возможностей рассказать о себе. Да, понимаю, в чем-то она виновата сама — не хотела играть то, что расходилось с ее представлением о себе. А у меня осталось ощущение обиды за талант, мне хорошо знакомый, и за карьеру, которая могла сложиться куда как заметнее.

Театр — удивительно жестокое место работы. И чем дольше живешь, тем острее понимаешь, что, кроме таланта, кроме способностей, в судьбе артиста должен присутствовать и некий фарт.

Лиля Толмачева — человек нежный. Она была бы идеальной исполнительницей роли Аркадиной, но не в той трактовке, которая, скажем, существовала в первой постановке у Олега Николаевича Ефремова. Не считая себя режиссером, я хотел бы поставить этот спектакль именно с ней. Слова «Я — актриса, а не банкирша!» чрезвычайно выражают ее суть.

Может быть, я так чувствую и понимаю ее еще и в силу схожести наших психологических складов. Иногда получались смешные совпадения, когда нечто, происходившее в театре,

вызывало у меня появление мыслей, которых я стыдился, покрывался красными пятнами, но при взгляде на Лилю, точно так же покрывающуюся красными пятнами, я понимал, что ее тайные мысли очень похожи на мои.

Лиля всегда и во всем была человеком непосредственным и открытым: на заседаниях Правления театра она иногда бывала столь откровенна, наивна и целомудренна, что могла сказать примерно следующее: «Вот этот дурак, я не буду называть его фамилию, хотя это председатель Правления…» — имея в виду Олега Николаевича Ефремова. Полагаю, впоследствии она об этом сожалела, но обижаться на ее милую непосредственность или заподозрить в какой-то заданности было трудно.

В семидесятом году, в первые дни моего директорства в театре «Современник», мы с Лилей поднимались по лестнице Главного управления культуры Моссовета. И она со свойственной ей непосредственностью и участием говорила мне, почти крича: «Господи, да за каким чертом тебе это нужно, Лелик!» Наверное, Лиля имела в виду, что артиста необходимо холить, лелеять, ублажать, баловать, награждать. А я вместо этого взвалил на себя директорский крест…

О Лиле можно добавить, что она очень смешлива и азартна. Не однажды я ее доводил своими розыгрышами во время спектаклей до состояний, при которых ей надо было срочно покинуть сцену, дабы прийти в себя от душившего ее хохота и продолжать «борьбу» со мной.

Кваша

Едва не самым значительным Гражданином в правлении Студии молодых актеров был Игорь Кваша. Гражданские воззрения, гражданские симпатии и антипатии, нетерпимость к тому, что составляло антитезу «нашим гражданским устремлениям» были наиболее часто озвучиваемы именно им. Я очень часто думал: «Что ж такое, почему я не поспеваю за этой мерой гражданской смелости?» — и достаточно саркастически называл Игоря Квашу «гражданином-террористом». Когда он играл Шурика Горяева в пьесе «Два цвета» Зака и Кузнецова, было непонятно, кто, собственно, кого терроризировал — бандиты его или он бандитов. Но это уже издержки художественных качеств данной роли. Кваша, одаренный характерный и по-настоящему хороший драматический актер, разнообразно и талантливо играл и в «Вечно живых», и в «Чудотворной», и во многих других спектаклях нашего театра. Без Игоря я с трудом представляю себе «Современник».

Очень легко вычисляется время, когда зарождался наш новый театр. Мы пришли в жизнь вслед за XX съездом партии, где Хрущев рассказал дозированную правду о преступлениях Иосифа Сталина, и как часть обновления культурной, общественной и социальной жизни страны появились «Новый мир» Твардовского, произведения Овечкина, Яшина, Дудинцева, Тендрякова, стихи Алигер, публикации Ахматовой.

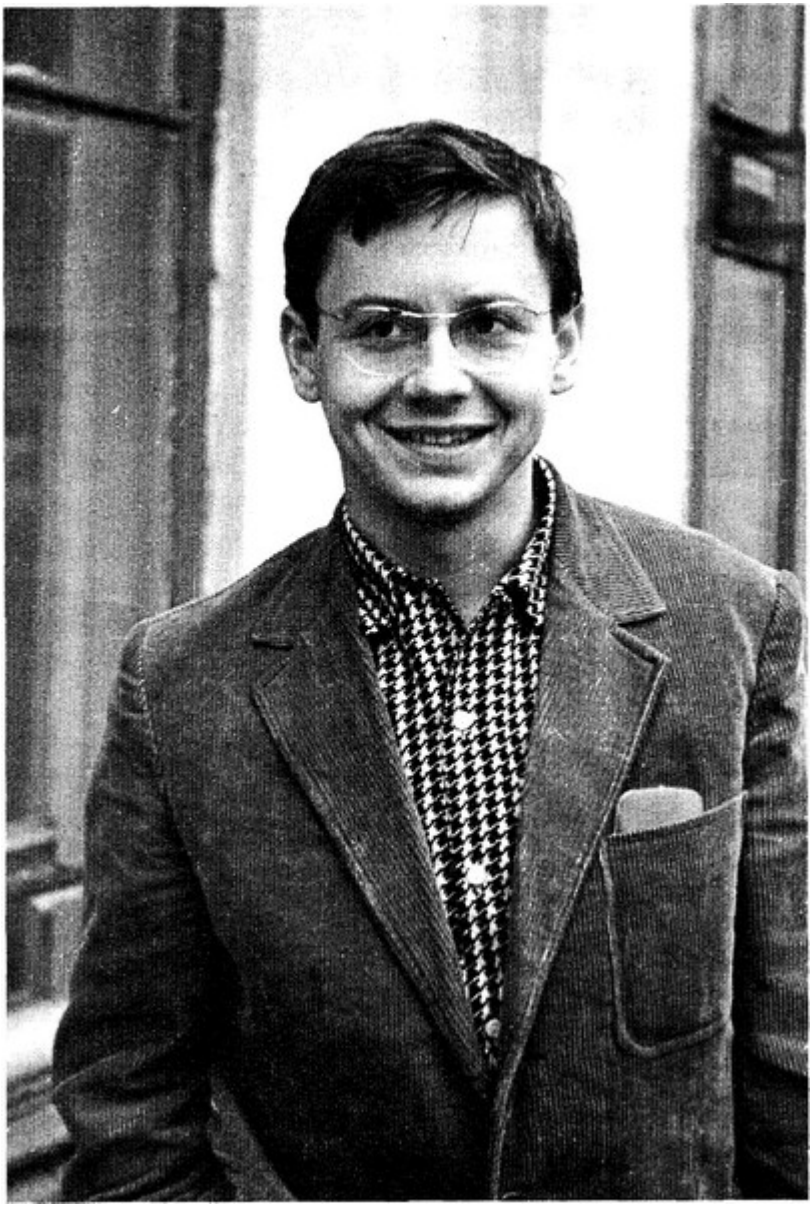
Людям всерьез казалось, что Сталин — это бяка, а Ленин — хороший, и если нам удастся «плыть под Лениным» и дальше, то это, собственно, и будет продвижение к коммунистическому далеку. Вера в эти мифические возможности была удивительной, как всегда у людей в том случае, когда они обладают только полузнанием, частью знания.

У Студии молодых актеров был «коллективный директор», коллективный руководящий орган, и назывался он Правлением, а временами — Советом. В этот орган меня кооптировал Олег Николаевич Ефремов. Я стал заниматься административными вопросами почти сразу после того, как написал заявление и был принят на работу с окладом в 690 рублей. Хотя мне тогда и не исполнилось двадцати одного года, и я еще не достиг права быть избранным в Верховный Совет СССР, членом Правления театра я уже стал, в меру старания и разумения занимаясь самыми разнообразными делами. Оформление деловых взаимоотношений с Художественным театром, через бухгалтерскую систему

которого нам выплачивалось денежное вознаграждение, московская прописка для меня и Евстигнеева — все это были конкретные дела, может быть, требующие не бог весть каких «семи пядей во лбу», но для молодого человека творческой профессии довольно интересные и необычные.

Затем начались вполне рутинные будни.

Почти одновременно с тем, как в репертуар после чтения на труппе уже была принята пьеса Виктора Розова «В поисках радости», Миша Козаков принес пьесу Галича «Матросская тишина». Пьеса произвела на студийцев сильнейшее впечатление. В связи с этим значительная часть труппы подвергла сомнению целесообразность принятия в репертуар пьесы Виктора Сергеевича, отдавая приоритет пьесе Галича, а некоторым, в частности мне, нравилась пьеса Розова — кстати, она продолжает мне нравиться и по сию пору. Решено было ставить обе пьесы.



Мне лет 26. В Советский Союз еще поставлялись югославские сорочки — они были ноские и теплые. Стоили 12 рублей.

Работали мы ни шатко ни валко, как это всегда бывает, когда выпускаются две пьесы в параллель. Какое-то время подготовительная работа над «В поисках радости» была возложена на Сергачева, с молодости тянувшегося к занятиям режиссурой. Занятия эти были не слишком интересными для актеров. Хотя его режиссерский метод и не вызывал ярко выраженного бунта, особых восторгов по этому поводу не

ощущалось. Помню, как в одном из этюдов на тему репетируемой пьесы Розов предложил нам стать «едущими на корабле по реке». Каждый должен был определить для себя, где его место — кто в каюте «люкс», кто на палубе, а кто в трюме. Помню, что я все время скакал с этажа на этаж, а Игорь Кваша и дядя Вася, которого играл Евстигнеев, объединялись на почве того, что и тот и другой считали себя «рабочей косточкой», и, распевая «Раскинулось море широко», искали таким образом новые пути в театральном искусстве. Все это долго продолжаться не могло, и настал наконец период выпуска розовской пьесы.

Мой герой был прозрачно понятен мне по жизни.

Играя роль Олега Савина в пьесе «В поисках радости», я даже не осознавал все происходящее в полной мере. Савин совпадал с моей физикой и психикой в каких-то безусловных вещах — и в облике, и в пластике произошло прямое попадание. Полное совпадение тональностей актера и персонажа. Не приходилось размышлять и мучиться над главной проблемой роли — как произносить тот или иной текст. Ничего специально не придумывал, не искал — просто приходил и произносил реплики. Образ был готов задолго до выпуска спектакля. Он был во мне. Он и был я. Требовалась лишь мера безответственного риска, что, конечно, тоже немало.

Состоялась премьера, которая, на мой взгляд, принесла успех и Лиле Толмачевой, и мне. Зритель встречал пьесу весьма тепло. На премьере я, собственно, впервые и понял, что же такое аплодисменты. Актер в «На дне» говорит: «Это как водка. Нет, слаще водки!»…

То время было, конечно же, отчаянно веселое, когда море по колено. До такой степени все вокруг желали, чтобы мы родились как театр, что все, что бы мы ни делали, воспринималось на «ура». Нам прощали и отсутствие формы, как таковой, и недостаточное владение профессией, как таковой. Кто, собственно, мог владеть профессией? Женя, Лиля, Олег. Остальные — не бог уж весть, какие актеры. Но зрители так хотели видеть нас, так хотели, чтобы мы состоялись, что прощали нам многое и окружали нас любовью невероятной, невероятной… Об этом писали. Однажды ко мне пришла женщина — она готовила о «Современнике» диссертацию, и принесла мне громадную кучу разных вырезок, где я не мог найти ни одного бранного слова в свой адрес. Только однажды какие-то трезвые слова сказал Костя Щербаков, да спустя тридцать лет Вера Максимова написала что-то по поводу моей роли в спектакле «Амадей»… А между этим — сплошной фимиам. Так это ощущалось.

Вот таким образом и начался вполне осознанный профессиональный путь.

Подробности судьбы пьесы «Матросская тишина» описывать не надо, есть книга Галича, которая называется «Генеральная репетиция», где он достаточно художественно обо всем рассказывает. Обо мне Галич пишет, что странно ему сейчас встречать солидного, респектабельного Табакова, которого когда-то называли Леликом… Ну, что делать, как говорится — «Блажен, кто смолоду был молод, блажен, кто вовремя созрел…»

В «Матросской тишине» я играл две маленькие роли (две — потому что в театре не хватало «штанов»). Пианиста, студента консерватории Славку, у которого был репрессирован отец, и солдатика-ранбольного, юного антисемита Женьку.

Я помню всеобщее ощущение беды, беспомощности, когда запретили этот спектакль. Состоялись две генеральные репетиции. Они не были общественными просмотрами, потому что публичное исполнение *этой* пьесы считалось невозможным. В зале были странные островки людей, близких театру, друзей. И две растерянные женщины — Соловьева из горкома партии и Соколова из отдела культуры ЦК. Спектакль-то рождался талантливый. Евстигнеев играл Абрама Шварца замечательно. А они плакали и не знали, что делать со своими слезами. Ну нельзя им было допустить такое количество евреев на один квадратный метр сцены. Формулировку, которой можно было остановить этот крейсер «Аврора», надвигавшийся на чиновников и готовый вот-вот дать залп, подсказал, как ни странно, один весьма знаменитый режиссер из Ленинграда. Мысль его была такова: пьеса так хороша, так совершенна, а ребята так молоды, так неопытны… Пройдет два-три года, они наберутся опыта, поднатореют и сыграют все то же самое наилучшим образом… Вот под этим «желе-компотом» и был закрыт спектакль. Были всякие разговоры, но все больше в пользу бедных.

Сразу после этого шокового события начали репетировать пьесу Эдуардо де Филиппо «Никто», или «Винченце де Преторе», или «Вор в раю» — она по-разному называлась в разных театрах. Ставил спектакль Анатолий Эфрос, а оформлял Лев-Феликс Збарский, сын того самого ученого, что бальзамировал тело Ленина. Лев-Феликс был талантливым, очень ярким художником-графиком, блестящим книжным оформителем. Он был эпатирующе вызывающ, точнее, он эпатирующе вызывающе требовал к себе внимания. У него была настоящая улыбка до ушей. Некоторую часть нарисованных им декораций перевозили в театр на «ЗИЛе»-лимузине, что тоже по тем временам было своего рода эпатажем. А в какой-то момент он обмакнул свои

ботинки-«говнодавы» в краску и так и шлепал по залу. Эти красочные следы, оставляемые на полу, казались мне верхом свободы, каким-то уже запредельно либеральным демократизмом.

Декорация получилась действительно красивой. Солнечная Италия. Герои — Лиля Толмачева и Олег Ефремов. А я в этом спектакле играл уже три маленькие роли: американского туриста, фельдшера и продавца прохладительных напитков. По причине все той же нехватки «штанов» произошла окончательная фиксация моей способности играть несколько ролей одновременно. Для чего я постоянно перегримировывался: засовывал себе в разные места лица вату, лигнин, покрывал себя веснушками и, конечно, переодевался. Я был очень хорошо одет, когда играл американского туриста — в белые полотняные брюки, красную рубашку свободного покроя. Вместе со мной выходила эдакая дива в белых бриджах и в такой же, как и у меня, свободной желтой рубашке. Американцы ведь, что с них взять!

А продавца напитков я играл в странных одеяниях, собранных с миру по нитке. Мое лицо, на котором тогда еще почти ничего не росло, покрывала пятидневная «щетина». Мало того, шерсть клеилась мною и на грудь. Я выкрикивал «Вода! Вода!» голосом нашей школьной исторички Анны Афанасьевны, привлекая к себе общее внимание. В последней картине я играл фельдшера в морге, констатировавшего смерть главного героя. Вот так я и обучался мастерству актера на практике.

Была в том спектакле еще одна картина — «в раю», где все мы надевали балахоны и обручи с нимбами из тюля и блесток, изображая святых.

Чуть позже Женька Евстигнеев, подлец, меня с помощью такого нимба «раскалывал» на спектакле «Продолжение легенды». Мой герой Толя, московский десятиклассник, не попал в институт и оказался на строительстве Ангарской ГЭС. Рядом была девушка Тоня (Нина Дорошина), желавшая окружить его лаской и вниманием, но мой трагический герой в своих мечтах все время обращался к своей любимой по имени Юнна, которая осталась в Москве. Страдая, я произносил длинный монолог. А Женька в этот самый момент встал в кулисе, надел на свою лысую голову нимб из сцены «в раю», сложил ручки на груди, закатил глазки и с самым невинным выражением лица прошипел: «Лельк, слышь, это я, Юнна…» До терзаний ли юного строителя Ангарской ГЭС мне было после этого? Я закончил монолог титаническим усилием воли.

Отплатил я Евстигнееву на следующем спектакле, и довольно зло. У нас с ним была сцена, где мы должны были поздороваться

за руку. Перед выходом на сцену я зачерпнул ладонью примерно с полкило вазелину и радостно сунул ему в руку. Расколоть Евстигнеева считалось делом почти безнадежным, но в тот раз мне это удалось.

Пьеса «Никто» была очень тепло встречена зрителями. Тогда мне впервые пришло в голову, что я могу играть другие роли, кроме тех, которые мне давал Ефремов и которые казались уместными и единственно возможными. А тут Колька Пастухов, чистейшей души человек, стал вдруг по-дьявольски нашептывать мне на ухо своим бархатным баритоном: «Лелик, ты должен играть героя. Ты что, право?» Смысл сказанного сводился к тому, что не на то я себя трачу, постоянно снимаясь в кино, что вот, мол, мне чем надобно заниматься. На самом же деле мне совсем не казалось, что я могу играть героя в этой пьесе, потому что партнерша была несколько старше меня. Но родилось сомнение, а в результате — томление духа, столь пакостно влияющее на душевный комфорт. Может быть, потому я с тех пор с такой ненавистью отношусь ко всем этим жужжалам-пищалам, которые дуют в уши актерам, рассказывая, как они прекрасны и как их мало ценят люди, работающие рядом. Таким было мое знакомство с оборотной стороной театра. Не могу сказать, что оно произвело на меня сильное впечатление, но констатирую, что такое имело место.

В результате всех упомянутых выше событий репертуар первого сезона Студии молодых актеров 57/58-го года пополнился лишь двумя новыми спектаклями.

Поначалу мы играли на сцене МХАТа. Потом случилось наше историческое отпочкование. До того момента мы считались неким подразделением Художественного театра, а к концу первого сезона партийное бюро вынесло постановление, из которого следовало, что МХАТ отпускает своего незаконнорожденного сына на свободу, при этом вполне внятно, я бы сказал, изгоняя его из дома собственного. Было это продиктовано, будем так говорить, гражданским несогласием руководства тогдашнего МХАТа, прежде всего его художественного совета, а также партийного бюро, возглавляемого заслуженным артистом РФ Георгием Авдеевичем Герасимовым, с репертуарной политикой Студии молодого актера. Репертуар, составленный из пьесы Галича, пьесы Розова и пьесы де Филиппо, казался им… ну, каким он им казался… это надо взять в музее Художественного театра стенограммку да прочесть. Кстати, я сам ее недавно читал. Таким образом, к концу первого года своего существования Студия молодых актеров оказалась на улице. Наш тогдашний куратор от МХАТа Григорий

Арнольдович Заявлин был отстранен от должности директора-распорядителя, и к началу нового сезона Студия молодых актеров перестала играть на сцене филиала МХАТа, где ей предоставлялись два дня в неделю, и перебралась к «Яру». В гостинице «Советской», бывшем «Яре», был концертно-театральный зал. Он, собственно, и сделался пристанищем бездомного театра. Ныне там обитает цыганский театр «Ромэн».

Сезон 58/59-го года начался с Григория Титова, нашего нового директора. Он был артистом разговорного жанра из чечеточно-рифмовочной пары, которая называлась «Григорий Титов и Виктор Бурдыга». Зачинателями этого жанра были, по-моему, Эфрос и Ярославцев, потом братья Говорящие (один их них — отец нашего саратовского артиста эстрады Льва Горелика). Они быстро-быстро декламировали: «муха-муха-цокотуха, цокотуха-муха-муха…», чем приводили зрительный зал в исступленный восторг. В эти времена уже клеймили милитаризм, дядю Сэма и «поджигателей войны». Читали Михалкова: «Посторонись! Советский рубль идет!» — говорил атлетического телосложения, румяный Рубль, устраняя со своего триумфаторского пути хилый и кривоногий Доллар. Григорий Титов, седеющий брюнет с глазами чуть навыкате, решил уйти с эстрады и стать директором нашего не так давно народившегося театра. Он ознаменовал начало своего директорства тем, что ввел бесплатный сладкий чай для артистов. Правда, впоследствии директор наш довольно быстро «сгорел», едва ли доработав до середины сезона, потому как обнаружилось, что его аттестат зрелости был поддельным, и мы никак не смогли выправить ему настоящего.

Второй сезон состоял из двух с половиной работ: «Продолжения легенды» по повести Анатолия Кузнецова, пьесы Зака и Кузнецова «Два цвета» и начала работы над пьесой Олега Скачкова «Взломщики тишины». Последняя в оригинале называлась «Наследники старого дворца», а я почему-то называл его «Наследники старой юрты», будучи склонным к иронии во всех, в том числе и таких, самых дешевых ее, проявлениях.

Интересно, что примерно за год до премьеры «Продолжения легенды» я уже играл роль Анатолия. Борис Горбатов, чтец и актер Малого театра, сделал инсценировку повести Анатолия Кузнецова «Продолжение легенды» и поставил ее на Центральном Телевидении со мной в главной роли. Возможно, я был одним из первых артистов, принимавших участие в подобных проектах на заре нового искусства. Не искусства, а, осторожно так скажем, занятия. Эта работа была вторым в моей жизни телевизионным опытом. Дебютом несколькими месяцами раньше стало участие в

постановке «Рисунок карандашом» режиссера Галины Холодовой.

В то время, чтобы показать телеспектакль, его не фиксировали на видеопленку, как сейчас, а транслировали в прямом эфире. Для этого на Шаболовке, в самом огромном павильоне, установили сразу несколько объектов декорации — «экскаваторный ковш», «комната общежития», «прорабская» и «роща как место любовного свидания». Самое смешное, что мне приходилось бегать сломя голову из угла в угол от декорации к декорации, чтобы успеть соединить собою все эпизоды. При этом меня иногда еще и поливали водой.

Вначале Ефремов поручил играть обе роли — Толи и эпизодического персонажа Саньки — Игорю Кваше и мне, но ближе к премьере на роль героя окончательно был утвержден я, а Кваша играл только Саньку.

Оценка спектакля «Продолжение легенды» колебалась от безусловного партийно-комсомольского приятия до некоторого укромного брюзжания: «Что же вы какие-то все нерадостные?»

Анатолий Кузнецов

В мире за Толю Кузнецова велась борьба идеологий. Архиепископ Реймский перевел его повесть «Продолжение легенды» с подзаголовком «Красная звезда в тумане». Слишком очевидны были сомнения героя в собственном совершенстве и в пригодности для того, чтобы стать бескомпромиссным строителем коммунизма. Это воспринималось отделом идеологии и пропаганды как рефлексия, обнаруживающая то самое, ненавистное истинному ленинцу гниловатое, интеллигентское начало. На хрена ж ты едешь на строительство Ангарской ГЭС, если у тебя сомнения, если ты плачешь, и так далее. Забавно.

Мы близко дружили с Толей Кузнецовым, я бывал у него в Туле. Навсегда запомнил наш с ним выезд в Ясную Поляну, где его любили, как родного сына, и где он часто гостил. Мы остались там ночевать, и меня тогда положили спать в музее, на кровати Льва Николаевича Толстого. В этом смысле я сам уже музейный экспонат.

Доверяя мне очень, Толя показал мне место в Ясной Поляне, где закопал ту банку с микрофильмированной копией повести «Дай пять». Собственно, она называлась «Возьми пять», но он почему-то говорил «Дай пять». Это была история его любви с молоденькой девушкой Надей Цуркан.

Потом он написал роман «Бабий Яр», замечательный рассказ «Артист миманса». Анатолий Кузнецов — одна из настоящих и мало реализованных фигур. При благоприятном стечении обстоятельств он мог бы вырасти в многостороннего писателя. Я не раз был свидетелем того, как механизм идеологической мясорубки трещал костями. В особенности любили перемалывать людей искусства, литературы. Властью Кузнецов то пригревался, то… Он перманентно являлся объектом смены гнева на милость, его то духовно репрессировали, то ласкали. Это и было началом беды, развязкой которой стало его невозвращение. Я сам помогал ему получить разрешение на выезд, ручался за него. Думаю, что еще тогда, когда он зарывал банку в Ясной Поляне — так, больше для истории, — он уже подумывал сваливать. Далее трудно было предположить, что такое может случиться с этим смешным близоруким выпивохой. Не все выдерживали.

То лето проходило как-то радостно: шел чемпионат мира по футболу, а мы гастролировали в Алма-Ате и заканчивали спектакли на сорок-пятьдесят минут раньше, чтобы поспеть к репортажу. Динмухамед Ахмедович Кунаев хорошо нас принимал. Но однажды мы ушли на спектакль с веселым азартом, а

вернулись с сообщением Ефремова о том, что Кузнецов остался в Лондоне. Это было чрезвычайное происшествие.

Спустя время была невероятно странная встреча, когда я приехал в Лондон с туристической группой. В гостинице — вдруг телефонный звонок, я поднимаю, дыхание, вешают трубку. Второй звонок — он говорит, что это он. Мучительная встреча, очень короткая. Я все боялся, что за мной следят…

И еще один эпизод, случившийся много позже, в восьмидесятом году, когда Гришин придушил мою первую студию.

Я сидел в подвале на Чаплыгина один, в темной комнате. Начало двенадцатого, звонок. Открываю — дождь, на пороге человек в котелке. Японец. «Можно господина Табакова?» Приглашаю, он складывает зонт, раздевается, оказывается одетым в смокинг. И все это — в подвале восьмидесятого года! Мы садимся, и до половины третьего японец рассказывает мне о последних годах жизни Кузнецова, как он пытался ему помогать. Жить уже было не на что, и Анатолий зарабатывал на хлеб, сочиняя письма «из Советского Союза» для радиостанции «Свобода». Как-то недвусмысленно японец намекнул на то, что Кузнецова убили.

И ушел в дождь.

Первые гастроли

В 58-м состоялся наш первый гастрольный выезд в Киев. Черносотенная киевская пресса сразу же пригвоздила спектакль «Продолжение легенды» диагнозом «мелкотемье». Я тоже получил свою порцию шоколада. На практике удостоверился, что свой жизненный уровень украинцы отрабатывали своей идеологической ортодоксальностью.

Чуть позже мы поехали в город Темиртау, где в строительстве города и, прежде всего, металлургического комбината, принимало участие значительное количество репрессированных. Накануне нашего приезда там произошло восстание, попытка свержения советской власти. И не успели еще местные власти закрыть следы от автоматных очередей, как отдел культуры ЦК принял решение послать вслед за членами ЦК некий культурный десант в виде театра «Современник».

Встречали нас председатель горисполкома — казах и первый секретарь горкома — казашка. Они приветствовали нашу делегацию следующими речами: «Дорогие товарищи киноартисты московского кинотеатра «Современник»! Две недели до вашего приезда был маленький беспорядок. Стал кидать пустой бутылка водка, пустой бутылка шампанский в наступающий отряд милиция. Восемь человек приговорены к высшей мере наказания. Добро пожаловать на гостеприимные казахский земля!»… Земля оказалась действительно гостеприимной: нас поили, кормили. Жили в профилактории того самого мятежного комбината.

Провожая на аэродроме, мне от всей души сказали: «Хороший вы артист, товарищ Табаков, только вот на бабу похож»…

К концу второго сезона Студия молодых актеров уже стала театром «Современник». Все считают, что название было заимствовано из золотого века русской литературы. На самом деле это не так. Когда возникла идея официального преобразования «Студии молодых актеров» в самостоятельный театр, директор МХАТа А. Солодовников поставил Ефремову условие: «Назовете театр «Современником» — разрешим вам открыться». В те годы слово «современник» было в большой моде, и никаких исторических корней название театра, лишь по счастливой случайности совпавшее с названием пушкинского журнала, не имеет. И все же оно оказалось очень емким, очень точно выражающим эстетические пристрастия молодого театра.

«Два цвета» был спектаклем, явно выводящим «Современник» на торную дорогу гражданственности. Велась, как бы шутя, статистика любимых слов русского языка. На первом месте были

«интеллигентный — неинтеллигентный», на втором «гражданственный — негражданственный», на третьем «говно» и так далее.

«Современник» довольно быстро выработал свой «птичий язык». Посторонний человек, попав на нашу репетицию, запросто мог подумать, что у нас съехала крыша. Из-за этой странности общения. Режиссер выговаривал вроде бы русские слова, но в столь неожиданном сочетании, что «непосвященный» просто не понимал, о чем он говорит. Между тем участники диалога понимали друг друга без труда. Отличный признак. Специфика, присущая театрам-семьям, прошедшим стадию студийности. Наличие понимания, когда при общении слова носят характер чувственный. Когда одно слово способно заменить предложение, причем не простое распространенное, а сложносочиненное или сложноподчиненное: «Промахни события», «Иди дальше»… Не думаю, что этот язык ушел, забылся. Просто, когда уходит любовь, на смену этому первому чувству должны прийти либо дисциплина, либо воспитание. В «Современнике» слабо присутствовало воспитание, но каким-то чудесным образом поддерживалась дисциплина.

«Два цвета» оказалась пьесой совершенно победной, актуальной и окончательно утвердившей за театром славу гражданского, активно наступательного, передового. Пьеса была посвящена организации бригад содействия милиции — существовал такой институт во времена моей молодости. Пьеса была придумана, во многом заказана и подготовлена Олегом Николаевичем. Мы выпустили «Два цвета», и только спустя какое-то время появилось решение ЦК КПСС и Совмина об организации таких бригад. То же было и в случае с «Продолжением легенды». Сначала вышел спектакль, и только потом — решение ЦК и Совмина об усилении связи со школой.

Я плохо играл роль Бориса Родина, а когда его играл Ефремов, я (уже неплохо) играл другую роль. Партнерша была на два-три года постарше меня, я пыхтел и каждый раз шел на спектакль, как на Голгофу, в своем парике-шапочке, долженствовавшей придавать мне мужественность и красоту. И все равно, главный герой-любовник на сцене — это не мое.

Художественное оформление Елисеева и Скобелева весьма удачно соответствовало происходящему: два полотнища, черное и красное, двигаясь навстречу друг другу, медленно менялись местами, давая возможность переменить декорации. Спектакль был знаменит тем, что вся работа машинно-декорационного цеха совершалась актерами. Мы сами переносили блоки с натянутыми на деревянные рамки парусиновыми полотнищами и

репетировали свои передвижения так долго, что научились все делать за сорок секунд. У монтировщиков так не получалось.

В театре работали два монтировщика — Боря Сибиряков и Миша Секамов, нежно любимые нами и пьющие больше, чем актеры, то есть до онемения. Но преданные. Они вдвоем могли делать то, что сейчас делают восемь-десять человек. Секамов еще и плясал замечательно, в тех же «Двух цветах» чечетку бил. К сожалению, после тридцати лет работы они оба исчезли из театра. Немногих в жизни людей я вспоминаю так нежно и печально, как этих двоих.

Помню и нашего первого радиста Орехова, который, демобилизовавшись с флота, все время качал права. А Боря с Мишей были нам как братья…

«Два цвета» всегда открывал гастроли «Современника». Спектакль принес нам немало лавров. Он был чем-то вроде щита для театра, скорее даже нашей наступательной машиной.

Дальше был спектакль «Взломщики тишины» Олега Скачкова, который ставил Сергей Микаэлян. Я играл Фрица Вебера, обучающегося в Москве немца-демократа. У моего героя робко намечался роман с одной из дочерей главы семьи. Не могу сказать, что «Взломщики тишины» запомнились чем-то особенным. Но опять возникла дискуссия о политической, идейной ориентации театра, сопровождающаяся эмоциональными всплесками партийных чиновников. Она продолжалась долгое время, разгораясь с новой силой с выходом каждого нашего спектакля. В нас их не устраивала некая двойственность, отсутствие цельности, наблюдавшейся и в «Оптимистической трагедии», и в «Иркутской истории» — спектаклях, которые ставили нам в пример. А ведь «Иркутская история», по сути, о том же, что и «Продолжение легенды», но там нет никакой рефлексии. Просто на канве строительства коммунизма разработана история о том, как шлюха становится хорошей матерью, то есть одна из тем «музычно-драматычных» театров. Но она устраивала партократов, которым необходимо было, чтобы все сценические образы строителей коммунизма являлись бы начисто лишенными вторичных половых признаков. Неким неписаным законом им отказывалось в праве размножаться естественным путем. Они должны были продолжать род почкованием, как деревья, как цветы, а умирать стоя, но не жить на коленях…

Всякий раз, когда выходил новый спектакль, в нем обязательно находили какую-нибудь червоточину. «Современник» долгое время не получал официальных наград, а Государственную премию дали за «Обыкновенную историю», вышедшую аж в шестьдесят шестом году.

Володин

В сезоне 59/60-го года Ефремов поставил «Пять вечеров» Володина. Вторая моя, после «Фабричной девчонки», встреча с этим автором. Пьесы Володина резко отличались от всех этих производственно-человеческих пьес, заполонявших сцены. В одной из них первый акт заканчивался тем, что входил человек, прерывая любовное свидание героев словами: «Нефть пошла. Фонтан забил!» Тогда молодой человек говорил своей возлюбленной: «О часе свадьбы договоримся особо», — и убегал к скважине.

«Пять вечеров» в этом смысле были какими-то чрезвычайно задевающими людей. Что называется, «про самую что ни на есть жизнь» играли Ефремов, Лиля Толмачева. Галя Волчек играла продавщицу, случайную связь героя, Женя Евстигнеев — настоящего главного инженера, а мы с Ниной Дорошиной — парня и девушку, влюбленных друг в друга.

Пьеса далась нам с большим трудом.

Незадолго до того она уже имела чрезвычайно шумный успех в интерпретации Георгия Товстоногова, поставившего «Пять вечером» с Ефимом Копеляном, Зинаидой Шарко, Кириллом Лавровым и Людмилой Макаровой в роли Кати.

Поскольку Ефремов был режиссером и одновременно играл Ильина, какую-то часть репетиций с нами проводил М. Н. Кедров, тогдашний главный режиссер Художественного театра. Но наши представления об искусстве любить в пятидесятые-шестидесятые годы сильно разнились с представлениями Кедрова о том же самом. И настолько, что, когда Михаил Николаевич позвал меня играть Хлестакова в свою постановку во МХАТе, я отказался от этого предложения наотрез. Хотя ассистент Кедрова и имел со мной четырехчасовую беседу, но я сразу вычислил, что работа над спектаклем будет длиться года два. Наши темпоритмы жизни явно не совпадали…

Потом мы ездили смотреть «Пять вечеров» в постановке БДТ. Я с радостью отмечал, что мы вполне можем конкурировать, а в чем-то и превосходим ленинградцев, просто потому, что пара Лавров — Макарова были старше нас лет на десять, а нам с Ниной было по двадцать пять — двадцать шесть.

Запечатлелась большая радость от участия в этом спектакле. Володин задевал человеческие души своей пронзительной лирикой: «Эй, девчонки из нашей школы! Шлю вам свой горячий привет…»

…Саша Володин — он, конечно, юродивый.

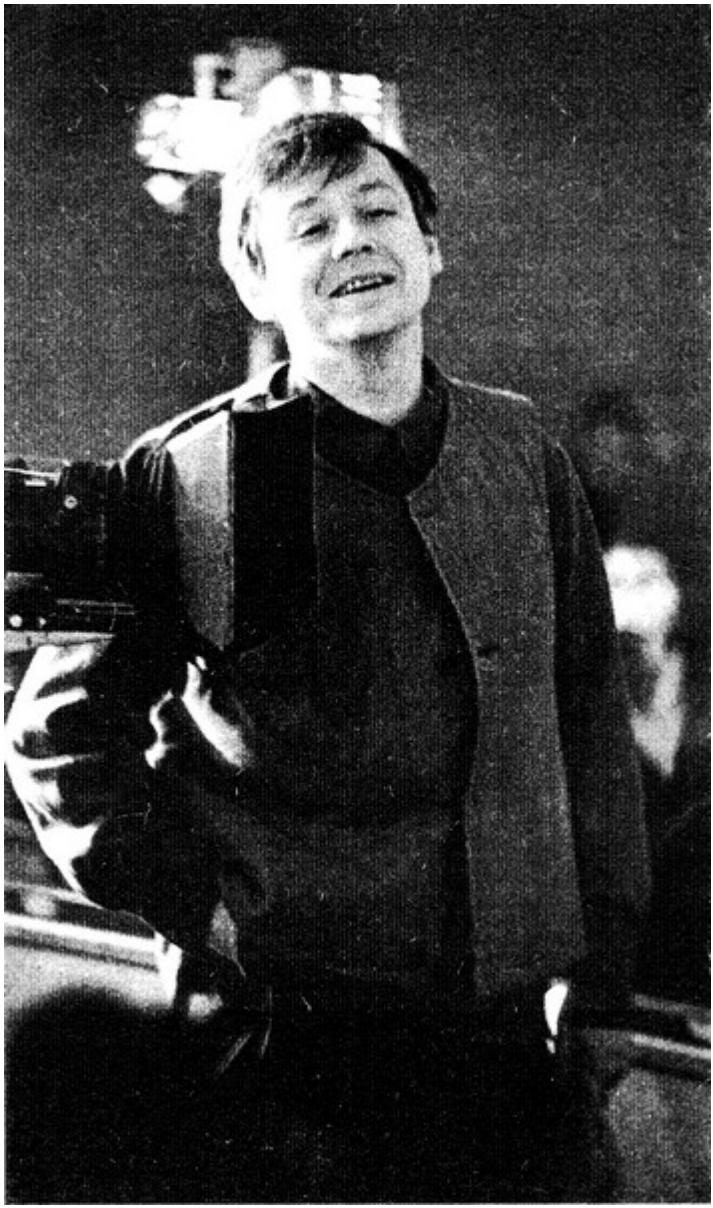
Не в том смысле, что детишки копеечку отняли у него. Просто это единственный в моей жизни мужчина, воин, который на протяжении сорока лет, что я его знаю, извиняется: «Извините, что написал такую плохую пьесу, роль, не то сказал, много выпил… Простите меня, в конце концов, за то, что я появился на свет!» Вот такая личность. Это его свойство на меня, как на актера и человека, производит сильнейшее впечатление. А уж какое впечатление его покаяния производят на женщин — думаю, это не сравнимо ни с чем. И он делает это на «раз», то есть это никакая не дымовая завеса, не мимикрия, не выдуманный образ, который время от времени надо поддерживать в глазах людей. Все идет от кристальности его души. Володин — человек, за всю жизнь, кажется, не взявший ни одной фальшивой ноты. Таких, как он, просто не бывает!

Он для меня — один из самых достойных людей моей страны. Достойнейших. Никогда не оступающийся в вопросах человеческой чести. И все это — в сочетании с его знаменитым носом. Носом Сирано. И так же как у Сирано — с пожизненным стоянием на коленях перед женщиной.

Саша — из немногих друзей, которым я звоню время от времени. Мне доставляет радость напомнить ему, что я его люблю. Люблю, как русский, — преданно и верно. Вот и все.

Недавно его награждали в Кремле. Он воспринял награждение удивительно естественно — опять извинялся. Говорил о своих недостатках, о том, что все еще пребывает в прозе жизни, и о том, что собирается прикоснуться к поэтической части оной. Не знаю, ради кого бы еще я встал в пять утра и полетел в Москву с другого края страны, чтобы поспеть на вручение премии, купив цветы…

…В шестидесятом, когда мы играли «Пять вечеров», «Современник» собственной крыши над головой все еще не имел, и мы часто играли на чужих сценах. Помню странный спектакль в помещении театра Маяковского. Играли летом, и внезапно проливной дождь пошел прямо на сцену: видимо, рабочие не закрыли люк. Вся установка была выкрашена такой гладкой масляной «романтической» голубой краской. Пролившаяся вода сделала пол еще более скользким и в результате Лилька Толмачева, бедняга, шлепнулась в лужу, когда вышла…



На съемках фильма «Случай с Полыниным», 1970 год

Мы были молоды, кровь кипела в наших жилах от ощущения довольно раннего успеха, но иногда это кипение оканчивалось следующим, почти анекдотическим образом:

Директору театра «Современник»,
Ленинградский проспект, дом 32
12-е отделение милиции города Москвы сообщает, что артист Вашего театра КОЗАКОВ Михаил

Михайлович, 1934 г.р., будучи в нетрезвом состоянии и находясь на ул. Горького у дома № 14, учинил обоюдную драку с гражданином Горшфелья, при этом выражался нецензурной бранью. На предупреждение работников милиции о прекращении недостойного поведения Козаков не реагировал, за что был доставлен в отделение милиции, где был привлечен к административной ответственности.

Поступок Козакова заслуживает обсуждения среди коллектива по месту его работы.

О результатах просим сообщить в 12-е отделение милиции г. Москвы.

И.О. начальника 12-го отделения милиции г. Москвы майор милиции Письменный

Было и такое. Ни убавить ни прибавить…

Кино, кино…

За первые три года работы в «Современнике» я сыграл шестнадцать или восемнадцать ролей: ни в каком другом театре Москвы это было бы невозможно. А параллельно еще и успевал сниматься в кино: «Дело пестрых», «Накануне», «Испытательный срок», «Люди на мосту», «Чистое небо». Затем был «Шумный день». Мне кажется, не было бы в моей жизни «Современника» — стал бы киноактером, сыграл бы гораздо более важные роли в кино. Однажды, например, я был так загружен в театре, что не смог сняться в «Балладе о солдате». Но к чему говорить о том, чего не случилось.

Кто это сказал, Маркс, что ли, что жизнь есть способ существования белковых тел. Так вот, наверное, способ существования Табакова-человека есть актерская игра на сцене. Все остальное — потом.

Съемки заключали в себе возможность профессионального роста, встречи с артистами многих театров, совершенно различной драматургией.

Фильм «Дело пестрых» Николая Досталя создавался на основе ультрамодного, невероятно популярного детектива Аркадия Адамова, опубликованного в журнале «Юность». Никаких особых сложностей для меня он не нес, потому что сюжет был довольно простым: молодой человек, мой сверстник, оказывается косвенно замешанным в уголовном преступлении.

Зато фильм «Накануне» Владимира Петрова дал мне гораздо больший объем жизненного и эмоционального опыта. Во-первых, классика, а во-вторых, там снималась замечательная команда мхатовских актеров — Яншин, Андровская, Ливанов. Мой герой — художник-аристократ Шубин, регулярно, от сцены к сцене, меняющий туалеты, да еще с бородкой, с усами… Совместный болгаро-советский фильм. Тогда же я услышал первые трезвые слова о своей внешности, о собственных возможностях в кино, которые произнес кинодраматург Папава. Не знаю, был ли он сам потомственным дворянином, но его претензии ко мне по части проявления дворянства были довольно резкими и саркастичными. Он оценивал мои данные не выше купеческого сынка. И все же подобное людям нашего ремесла бывает услышать несравненно полезней, чем даже самые громкие крики одобрения.

Дальше последовал фильм с рабочим названием «Серебряная свадьба» режиссера Александра Зархи, одного из соавторов картин «Член правительства» и «Депутат Балтики», которые он снимал вместе с Иосифом Хейфицем. Незадолго до «Серебряной

свадьбы» Зархи прогремел на весь мир фильмом «Высота» с его намертво въевшейся в ушные лабиринты песней Родиона Щедрина о монтажниках-высотниках.

Меркурьев

В прокате «Серебряная свадьба» называлась «Люди на мосту». Оператором на фильме был красавец Александр Харитонов. Снимались очень хорошие актеры: и Саша Завьялова, и Женя Шутов и другие — но мне вспоминается, прежде всего, Василий Васильевич Меркурьев, человек обаяния поистине бронебойного. Меркурьев был женат на Ирине Всеволодовне Мейерхольд, обучался и играл в Александрийском театре, которым руководил Вивьен и где играли Борисов, Толубеев, то есть являлся плотью от плоти самого-самого из самых академических русских, советских театров. А кроме того, Меркурьев обладал неподражаемым чувством юмора, был человеком настоящего, звонкого веселья — доброжелательный, щедрый, широкий. Он научил меня красиво выпивать и красиво закусывать. Однажды мы с ним летели из Москвы на съемки в Красноярск. Часа за два до самолета Василий Васильевич играл в спектакле Александрийского театра на кремлевской сцене, что само по себе было наградой — чем-то вроде переходящего Красного знамени или орденского знака. Театры, удостаивавшиеся этой чести, ощущали себя несомненными героями дня. Веселым, торжествующим зашел Меркурьев в самолет, где все его узнавали, улыбались и смотрели на него влюбленными глазами.

Наш небольшой самолет Ил-14 взлетел и лег на курс, а Василий Васильевич достал из саквояжа бутылку чего-то замечательного и заграничный несессер с туристическим набором чашек, тарелочек, вилок, исполненных из какой-то аппетитной желтовато-коричневой пластмассы. По мере продвижения на восток самолет взлетал и делал посадки, а мы продолжали наши возлияния, допившись до таких веселых чертей, что, когда Василий Васильевич сказал мне: «Олег, ну прибери все-таки здесь», я собрал все, что было, подошел к двери, расположенной в хвосте самолета, открыл ее и выбросил бутылки вместе со значительной частью туристического набора вон из самолета — в открытый космос, так сказать… Поверить в это сейчас чрезвычайно трудно, меня могут спросить: как же тебя не вынесло наружу? Отвечаю: во-первых, дверь в самолете открывалась вовнутрь, а во-вторых, никаких признаков утраченных предметов в самолете не наблюдалось, что, безусловно, подтверждает состоявшуюся акцию. О потере мы вспомнили только в гостинице, где одиноко просыхали с Василием Васильевичем, приходя в «веру христианскую» в течение целых суток.

Фильм «Люди на мосту» был интересен еще и тем, что

снимался он в районе коммунистической стройки Братской ГЭС, в то время еще не завершенной и выглядевшей со стороны романтически многообещающей. Когда смотришь на подобные вещи сквозь «витринные стекла» — победные реляции СМИ или эффектные репортажи только-только нарождающегося телевидения, — то картина получается радостной, беззаботно-счастливой. Изнутри все оказалось по-другому: быт простых работяг — тех самых героев-строите-лей — был отчаянно неустроенным, что особенно бросалось в глаза на фоне шикарных коттеджей, принадлежащих руководителям стройки.

Рынок в Братске был скуден и почти по церковному нищ. Там стояло несколько бабушек, торгующих варенцом и сушеными грибами, да два человека в кепках-«аэродромах» с горками грузинских яблок, замерзавших в непривычном холоде. Продавцы время от времени поглощали алкоголь, явно превосходивший по цене прибыли от продажи яблок.

Впрочем, питание в рабочей столовке на Братской ГЭС было просто роскошным: такой ухи до сих пор не подают в лучших московских ресторанах. А на прощание строители Братской ГЭС подарили мне двадцать небольших, только что выловленных стерлядок, завернутых в березовые веники…

Гигантская стройка объединяла людей, вызывая в них какой-то удивительный кураж, сильно впечатливший молодого человека и породивший мысли о бесшабашной, самоотверженной удали русского народа и о безусловном наличии социального неравенства, неизбывно существующего в параллель с этим. А если учесть, что в это же время я играл «Продолжение легенды», то эта поездка была для меня источником познания того, как все бывает на самом деле. Мне пришлось побывать и в рабочих общежитиях, и на многих, сильно удаленных друг от друга, объектах огромной стройки, и стать свидетелем самых разных ситуаций, то есть увидеть своими глазами все то, что никаким другим способом про жизнь не узнаешь, если только не окунешься в нее с головой. Почти захлебываясь, глотаешь, глотаешь, глотаешь жизнь, которая проходит сквозь тебя…

Должен заметить, что путешествия, которые обусловлены спецификой работы киноартиста, являются чрезвычайно важным каналом сбора информации о мире, о людях, о стране, об обществе, в котором ты живешь. Из разных мест всегда привозишь разное. Знание многогранности жизни, знание людей приобретается именно в таких экспедициях.

Следующая моя картина — «Испытательный срок» режиссера Владимира Ивановича Герасимова, пожалуй, окончательно утвердила мои позиции в кино. Одна из статей в «Искусстве

кино» называлась «Олег Табаков — актер типажный?», где среди прочего Майя Туровская, критик умный и интеллигентный, сравнивала то, что делал я, с тем, что делал Игорь Владимирович Ильинский в своем спектакле «Власть тьмы».

На «Испытательном сроке» я познакомился с актером Художественного театра Владимиром Васильевичем Грибковым. Он был небольшого роста, внешность имел самую обыкновенную, а его организм был сильно «отравлен алкоголем».

Но он фантастически играл Пиквика в восстановленном спектакле «Пиквикский клуб». А до этого поразительно, именно поразительно, Грибков вместе с Грибовым и Жильцовым исполняли роли Первого, Второго и Третьего мужиков в «Плодах просвещения». Их сцена была почти концертным номером, зал покатывался, когда Грибков хриплым, полу придушенным голосом жаловался барину Звездинцеву: «Куренка некуда выпустить», имея в виду ограниченность земельных наделов. Я это сам видел и слышал.

Когда я учился на одном из последних курсов Школы-студии МХАТ, Василий Осипович Топорков приводил его на наши занятия, и тогда Грибков читал нам «Тараса Бульбу» Гоголя. Мы изумлялись, как легко превращался этот маленький человек с носом-картошкой из одного персонажа в другого. Он свободно владел всей гаммой музыки человеческой души. Вел нас, затаивших дыхание, от «А ну-ка поворотись, сынку!» через «Ну что, сынку, помогли тебе твои ляхи?» и до последнего, смертного «Слышишь ли ты меня, сынку?».

Весь этот явный трагический талант, вышибающий слезы у зрителей, выходил из недр артиста комического, созданного и приспособленного природой вроде бы совсем для другого…

В «Испытательном сроке» я играл молодого стажера при следователе уголовного розыска. Второго стажера играл Слава Невинный. Славин стажер бодро и смело осваивал круг своих служебных обязанностей, а мой был человеком более нежной души.

Одним из поручений, которое должен был исполнить мой герой, было освидетельствование покойника в морге. Владимир Васильевич Грибков играл дежурного санитара в этом невеселом месте.

Что можно себе представить более контрастное помещению морга и занятию дежурного санитара? Ну конечно, еду! Трапезу! Я уверен, что Владимир Васильевич придумал эту сцену сам. Он встретил стажера с чугунком дымящейся гречневой каши, которую выгребал деревянной расписной ложкой, с большим аппетитом облизывал ее, ничуть не смущаясь обстановки, его

окружавшей. Вот вам и наглядность человеческих чувств и проявлений, находящихся в контрапункте с местом действия.

Всегда очень важен не только облик актера, не только то, как он играет, но и смелость психологического сдвига, контраста между пошло-общепринятым взглядом на так называемые «предлагаемые обстоятельства», в которых живет и действует герой, и удивительными, парадоксальными жизненными проявлениями.

Вот таким, практическим способом, через удивление от работы старших, осуществлялось мое постижение профессии.

«Шумный день»

Несколько особняком стоят следовавшие затем фильмы «Чистое небо» Чухрая и «Шумный день» Эфроса и Натансона.

В промежутке между «Испытательным сроком» и фильмом «Чистое небо», к сожалению, не состоялась наша встреча с Сергеем Бондарчуком, который очень звал меня сыграть небольшую, но довольно важную роль в свою картину «Судьба человека». Впоследствии нам удалось встретиться на «Войне и мире».

Мне очень симпатична картина «Чистое небо» своей бескомпромиссно-последовательной антисталинской позицией, которая соответствовала моим человеческим устремлениям, даже моей жизненной философии. Я играл брата героини Сережу Львова. Он спрашивал: «Кому нужно, чтобы честный коммунист Астахов (его играл Евгений Урбанский) был оболган?» Пожалуй, ответа на вопрос моего юного правдолюбца Сережи герой не находил. Очень интересно, что в Китае, когда там началось движение хунвейбинов, фильм был предан китайской анафеме, причем вместе с режиссером и автором сценария прокляли и юного Сережу Львова как главного идейного контрреволюционера.

Немалая составная успеха фильма «Шумный день» заключалась в том, что в него целым блоком, целой цитатой были взяты актеры из театра «Современник», уже несколько лет игравшие в спектакле «В поисках радости»: Лилия Толмачева — Леночку, Лев Круглый — Генку Лапшина и я — Олега Савина.

Каждый съемочный день был для меня в радость, но это была лишь часть того, что я *делывал* на сцене. Мой герой был младше меня на десять лет, но я органически чувствовал его пластику: обхватывал себя руками, принимал какие-то странные временные физические очертания. Но мне-то кажется, что это-то как раз второстепенно. К тому времени спектакль прошел раз шестьдесят, и потому мое знание предмета — этого самого мальчишки Олега Савина, пятнадцати лет — значительно отличалось от того, как если бы я снимался, только что столкнувшись со сценарной тканью фильма. Так что Анатолию Васильевичу и Георгию Григорьевичу было из чего выбирать.

Премьера «Шумного дня» состоялась в Доме кино. Кто только не подходил с поздравлениями: начиная от Константина Симонова и заканчивая Виктором Некрасовым. Но фильм никак не продвигался нашими государственными организациями, потому что подпадал под формулировку «фильм о морально-

бытовых проблемах». Он не бывал на фестивалях, не сильно отмечался наградами, хотя на самом деле картина хорошая.

Но однажды, на премьере «Шумного дня» в кинотеатре «Художественный», когда уже отгремели комплиментарные выступления, на сцену вышла уборщица этого кинотеатра и сказала всего несколько предложений: «А вот этому мальчонке, который там все мечется, надо премию дать, рублей… сто!» По всей видимости, цифра «сто» в ее представлении была каким-то высшим мерилом награды, а я был тронут до слез, поскольку такие непосредственные подтверждения зрительской симпатии на самом деле очень дороги для человека моей профессии…

Наступило время «стабильной известности». Назовем эту позицию «популярный артист театра и кино». Издавались цветные и черно-белые фотографии тиражом 300 тысяч или миллион. Это была целая индустрия, частью которой я оказался. Количественное подтверждение спроса. Число девочек, извлекавших пять, а потом десять копеек за цветную фотографию, приближалось к космическим величинам.

В Москве у меня была поклонница, которую звали Тамара. Однажды, когда мы уезжали на гастроли, она написала мне: «Гони всех поклонниц от себя. Я одна создам тебе славу. У нас все в *пириди*». С тем я и уехал.

В женственной профессии актера смешное и забавное сочетается с трогательной ранимостью. Женственность в данном случае означает потребность во всеобщей любви, поклонении, что и является необходимым условием для расцветания актера. Хорошо, если тебя любит сто человек, а еще лучше, чтоб любили сто тысяч, а уж если любят десять миллионов — так это вообще то, что доктор прописал. Известность — свойство, которое уже не совсем принадлежит человеку. Особенно если он стал известным благодаря кино или телевидению.

Что такое кот Матроскин? Почему он — часть сознания *почти всех* людей в нашей стране? И ничего тут не попишешь, потому что Матроскина показывают по телевидению с регулярностью раз в две недели и человек на протяжении целой жизни, начиная с младенчества, цитирует его, а потом даже ссылается на него, оперирует его выражениями «в минуту жизни трудную». Это — результат работы масс-медиа по внедрению фигуры, будь она виртуальной, как в случае с Матроскиным, или достаточно реальной, как Олег Савин из фильма Эфроса и Натансона «Шумный день», и превращению ее в данность. А данность есть данность.

Сегодняшним актерам значительно сложнее входить в сознание людей, а в каком-то смысле даже становиться частью их

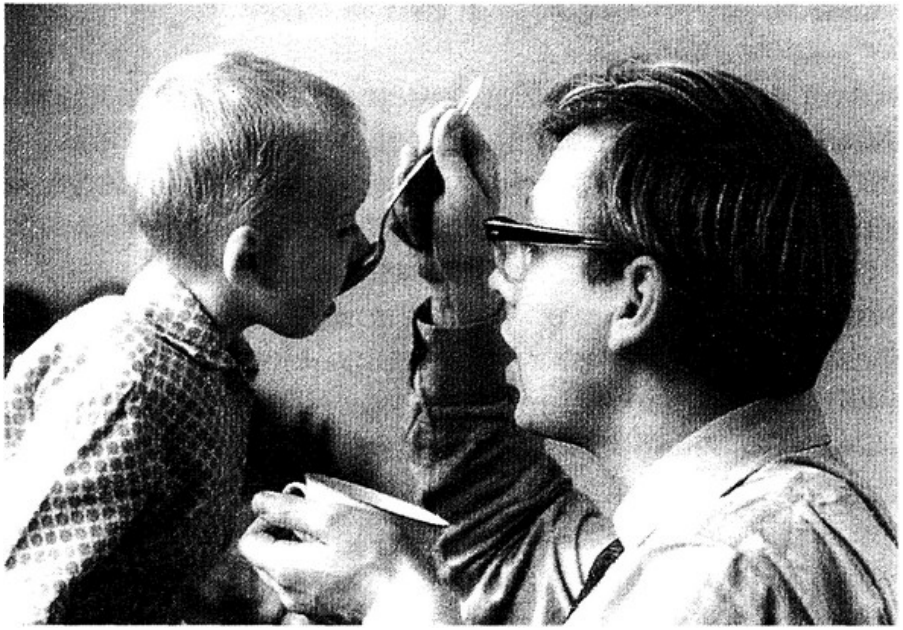
жизненного и эмоционального опыта. Единое прокатное кинематографическое пространство сейчас отсутствует, а кассеты, видеопрокат — единственный существующий ныне доступный источник информации о кино не всегда бывает по карману тем массам зрителей, которые раньше пользовались услугами кинопроката. Всего каких-то пятнадцать-двадцать лет назад фильм «Пираты XX века» смотрели около ста миллионов человек, а «Москва слезам не верит» — чуть меньше. Это цифры, в которые сейчас трудно поверить! Цифры, которых никогда не было в Соединенных Штатах Америки и соизмеримые разве что с Индией…

Люся Крылова

Первые годы в «Современнике» были для меня чрезвычайно важны еще по двум причинам. Во-первых, потому что я женился, а, во-вторых, потому что у меня родился ребенок.

Моим пристанищем в пятьдесят восьмом и в начале пятьдесят девятого года была комната, которую я снимал за небольшую плату у Марии Арнольдовны Арнази. Эта пожилая женщина в годы Великого немого была киноактрисой, и ее очаровательные фотопрофили с глазами, устремленными к небу, висели на всех стенах в ее квартире. Мария Арнольдовна была родной сестрой Клары Арнольдовны, жены Тихона Хренникова, председателя Союза советских композиторов. Иногда Клара Арнольдовна помогала мне по хозяйству, как взрослый человек помогает зеленому юнцу, заброшенному в мегаполис по имени Москва. В этой квартире и начались наши встречи с Люсей Крыловой, моей будущей женой.

Антон маленький. Гуляем где-то.



Одна из показушных фотографий — о том, как молодой отец лет двадцати семи среди своих многотрудных актерских занятий урывает короткие минуты, чтобы покормить сына.

Антон выглядит здесь более естественно, чем я.

Познакомились мы в 58-м году способом вполне обычным. У меня был какой-то пересменок между «Делом пестрых» и «Накануне». Режиссер Ирина Поплавская готовилась к съемкам картины «Дом у дороги». Честно говоря, судьбу этого фильма я не вполне даже помню: состоялся ли он, удивил ли зрителей или ужаснул — определенно сказать не могу. Женскую роль в картине должна была играть Люся, и, по всей вероятности, не без ее выбора состоялось утверждение меня на роль мужскую. Собственно, эта работа и была плацдармом, на котором зародились, развивались и окрепли наши отношения, завершившиеся в декабре 59-го года законным браком, зафиксированным в ЗАГСе, располагавшемся рядом с кинотеатром «Форум»: там, где сейчас находится «Мостбанк». Люся к этому времени оканчивала театральное училище имени М. С. Щепкина при Малом театре, а затем стала актрисой «Современника», где продолжает работать и сейчас.

Свадьбу, кстати, первую в «Современнике», мы праздновали в ресторане ВТО — тогдашнем месте встреч, дискуссий, свиданий — родном до боли заведении. Наши ребята вынесли невесту в большущей белой коробке: Люся была так невелика, что и ее подвенечное платье с фатой, и сама она свободно там

уместились, — и вручили мне из рук в руки.

Новый, 1960 год мы встретили, вселившись в жилище, которым владел Люсин отец, Иван Иванович Крылов. Ну а в июле 60-го, спустя чуть более полугода после свадьбы, появился на свет наш вполне доношенный первенец — Антон Олегович Табаков.

Вообще, семейная жизнь — вопрос деликатный, и я никогда не стану выносить на публику подробности такого свойства. А по сюжету, ну что же… Мы прожили тридцать лет и три года, почти по стихотворному пушкинскому эпосу. Другое дело, сколько я нагрешил и какова моя вина перед Людмилой… Единственное, что могу сказать: я старался не делать больно.

Что касается воспитания детей — сына Антона и дочери Саши, то процесс этот был уподоблен такому большому комбинату, работающему на энергии любви сразу нескольких женщин: моей мамы, Марии Андреевны, Люсиной мачехи, Марии Мироновны, и приехавшей из Саратова Марии Николаевны Кац. Бог знает, почему Мария Николаевна, или, как ее называли у нас в семье, Колавна, наша соседка по саратовской коммунальной квартире, так любила меня. Это одна из тех вещей, которые трудно объяснить словами. Называя, все равно выводишь либо лишь часть, либо то, что даже не слишком важно, а по-настоящему главное всегда почему-то остается за кадром. Любила, и все. Она приехала к нам жить в Москву, когда умер ее муж, дядя Володя Кац, потому что я был единственным родным человеком на свете, который у нее остался. Антон тогда был еще маленький, и она сразу же включилась в работу.

Как-то раз Мария Николаевна собралась умирать. Она купила саван, белые тапочки и позвала меня: «Вот, — сказала, — сберкнижка, тут деньги, на которые ты меня похоронишь». Я обиделся и сказал, что у меня есть деньги и что я похороню ее и так… И в это время Люся родила Сашу. Малое, беспомощное существо нуждалось в заботе. Колавна встала и стала жить, прожив еще девять лет, пока Саша не пошла во второй класс. Вот какие бывают дела. Колавна была таким цементирующим раствором, что ли, нашего дома. Семья стала сыпаться после ее смерти в семьдесят пятом.

О чем надо сказать непременно, так это о замечательной паре — Иване Ивановиче Крылове и его жене Марии Мироновне. Они были, что называется, абсолютно простыми людьми, так много сделавшими для нас и наших детей.

Иван Иванович был черен, как грач, невелик ростом и добр, как бывают добры, наверное, только бабушки в адрес долгожданных внуков. И не только к Антону с Сашей, но и к своим детям — дочери Люсе и сыну Виктору. Иван Иванович

пятьдесят лет проработал в издательстве «Правда», долгими ночами печатая «центральный орган КПСС» и нередко допингуя себя алкоголем во время вынужденных бдений. Он отдал детям все. Да и моя первая прописка в Москве состоялась благодаря Ивану Ивановичу, который, являясь ответственным квартиросъемщиком двух смежных комнат в доме № 7/9 на улице Правды, умудрился прописать на эту жилплощадь еще и меня — оболтуса из города Саратова.

Впоследствии Иван Иванович каким-то образом смог разменять свою квартиру на комнату для нас с Людмилой в этом же доме, но в другом подъезде, и на совсем плохонькую комнатку на улице Писцовая, где и поселился с Марией Мироновной.

Вот так мне удалось ассимилироваться в Москве. Если начать перечислять все места в этом огромном городе, в которых мне приходилось жить, получится довольно большой список, потому что Людмила Ивановна была человеком энергичным и творческим, а стремление к увеличению жилой площади и, стало быть, получению определенных удобств, связанных с этим, было у нас очень даже велико.

Следующим нашим жильем стала однокомнатная квартира с балконом на улице Нестерова, куда мы привезли Антона Олеговича в возрасте до года. Однажды, оставаясь там с ним один на один в течение двух или трех суток, потому что Люся уезжала на съемки, в какой-то, уже критический, момент я обнаружил себя в маленькой кроватке Антона, вкладывающим ему в рот собственную грудь, ибо никакими другими способами утихомирить это орущее чудовище было невозможно.

Затем мы переправились в трехкомнатную квартиру недалеко от станции у метро «Аэропорт», где прожили достаточное число лет. Но и тут мы не остановились на достигнутом, и Людмила Ивановна поменяла эту квартиру на целых четыре комнаты в старом здании, выменянные ею потом на четырехкомнатную квартиру на улице Клемента Готвальда. К тому времени мальчик Антон был уже школьником. Затем воспоследовала трехкомнатная квартира на улице Селезневской, а на том же этаже, как высшая форма награды за вклад в культуру моей страны, мне была выделена еще и однокомнатная квартира, так называемая «мастерская», в которой я должен был предаваться художественным страстям и свершениям. И вот, если я и бывал когда-нибудь *удоволенным*, как написал Солженицын про своего Шухова, разминавшего кровоточащими деснами дареное колечко твердокопченой колбасы перед сном, в конце одного дня жизни зека, так это в моей мастерской. Потом мастерская стала некой разменной монетой, когда мои дети — то один, то другая —

сочетались браком. Довольно долго владелицей квартиры была моя дочь Александра, получившая ее от меня в подарок на свадьбу, ну а последним предназначением «мастерской» был обмен, совершенный Антоном с доплатой на гораздо большую площадь. Но и это еще не все. Моим нынешним пристанищем стала большая квартира на Покровке, в доме, принадлежащем Комитету госбезопасности. На этом мои перемещения по Москве, кажется, закончились. Хотя я не уверен. Все квартиры мне вспоминаются сейчас, как в тумане. Я так много работал все эти годы, что сказать, что *жил* там, не могу. Просто знакомился с обновленными жилищными условиями и отбывал в очередные экспедиции.

Колавна с недавно родившейся Александрой Табаковой, щеки которой поразительно напоминают щеки Ани, моей внучки, дочери Антона.

Лицо актера, отдыхающего в перерыве между съемками фильма «Дача»

Дороги, поездки — думаю, что они стали частью моего привычного биоритма. Даже испытываю некую тягостность, некую душевную скуку, если долго не летаю в самолете, — возможно, это называется охотой к перемене мест. Количество гостиниц, в которых я жил по всему миру, не поддается пересчету. Могу сказать только, что в нашей стране большинство из них называлось словом «Звезда»…

«Голый король»

Ко времени постановки «Голого короля» в шестидесятом году «Современник» подошел к возможному закрытию театра. Иду я однажды по Пушкинскому бульвару до улицы Тимирязева (тогда мы уже вселились в первое свое жилище на площади Маяковского) и вдруг вижу человека-сэндвича. В те поры человек-сэндвич представал перед глазами неискушенных советских людей только в карикатурах Бориса Ефимова, Бродаты или каких-нибудь Кукрыниксов, рассказывавших о горестной судьбе простого рабочего человека в Соединенных Штатах Америки. Обычно человек-сэндвич протестовал против чего-нибудь гадкого, что делал дядя Сэм, и обязательно боролся за мир. А тут я увидел русского — советского! — человека-сэндвича, у которого на обоих плакатах спереди и сзади было написано:

КУПЛЮ лишний билет на «ГОЛОГО КОРОЛЯ»

Это в самом деле было похоже на какую-то сказку.

В спектакле «Голый король» было собрано настоящее разнотравье талантов и индивидуальностей. Прелестная Нина Дорошина с ее круглой, обаятельнейшей мордашкой, курносым носом, который хотелось поцеловать всякому, кто мог еще хотя бы вспомнить, как это делается. Как говорится, из мертвых бы поднялась всякая особь мужского пола, глядя на такую принцессу. Талия у нее была узенькая-узенькая, а фижмы белого платья широкие-широкие, а ножки стройные-стройные… Нина была неотразима до такой степени, что Николай Павлович Акимов[1], посмотрев спектакль, просто потребовал, чтобы она ехала с ним в мастерскую и позировала бы ему для портрета.

Игорь Кваша очень смешно играл Первого министра. Смешно, но для меня понятно по сравнению с тем же Сергачевым. За исполнением роли Первого министра стоял социальный гнев исполнителя-гражданина, а за тем, что делал Сергачев, было *правдоподобие невероятного* — столь милая мне эстетическая категория, хотя термин этот я и придумал сам. Сцены, которые Кваша разыгрывал с Витей Сергачевым, были концертными. Они часто прерывались аплодисментами. Зрители изнемогали от того, что близких, дорогих нашему сердцу и ненавистных нам идиотов-начальников так секут публично. Просто было ощущение, что с каждого начальника, который приходил на этот спектакль, снимались штаны — и розгами, розгами… И все это было звонко,

и смешно, и попы у них краснели под ликование народа, глядевшего на эту «казнь».

Все в этом спектакле было интересно: и Аллочка Покровская в роли самой молоденькой фрейлины, отплясывавшая с залихватским пением:

Дух военный не ослаб!
Умпа-парару-рару!
Нет солдат сильнее баб!
Умпа-ра-ра!

И Эмиль Исаакович Мэй, начинивший это пестрое зрелище вулканической энергией танца. А как смешно Ефремов вышагивал вдоль сцены, показывая, *как* надо играть Генерала! Мне казалось, что он преодолевал все расстояние в два прыжка на своих длиннющих ножищах!

Но душой спектакля был Евстигнеев. Материализованная тупость короля-руководителя, изрядно потрепанного жизнью, вполне лысого, составляла мощный ассоциативный ряд. Дело было не только и не столько в похожести Евстигнеева на Никиту Сергеевича Хрущева — он вовсе не был на него похож, а в том, что всякий забравшийся на вершину пирамиды власти в нашей стране был удивительно схож с Женей в этой роли. У Пастернака есть строки: «… я думал о переплетенья века связующих тягот…» Так вот Женька был соткан из тягот, которые надо было преодолевать королю: утром вставать, выслушивать этих идиотов, начиная с придворного Поэта и заканчивая Первым министром, потом, наконец, суметь организовать себя настолько, чтобы захотеть жениться… И еще многое, многое другое — королю постоянно надо было справляться с какими-то тяготами. Король Евстигнеева был памятником российской глупости. Боже мой, как туго он соображал! Мне иногда казалось, что я слышу, как скрипят валики его воспроизводящего механизма под черепной коробкой. С глупостью и тупостью соседствовали лукавство и хитрость, а также свойственная российской ментальности надежда на «авось»: «Авось и пронесет, а может, и получится». Евстигнеев подтягивал себе нос, который в жизни у него был довольно длинен и производил впечатление «семитского происхождения», как бы сказали сотрудники рейхсканцлера Гитлера. Так вот, этот свой большой нос он подтягивал так крепко, что когда я слышу или читаю выражение «кувшинное рыло», я сразу вспоминаю Женю в роли короля или себя в роли Балалайкина, хотя, может быть, и нехорошо говорить себе самому комплименты. «Кувшинное рыло» производится только в России в оригинальном и чистом, неразбавленном виде, символизируя все негативное, что есть в российском характере.

Узнаваемость созданного Евстигнеевым образа была прозрачна до такой степени, что под конец спектакля смех в зале становился болезненным, распирающим людей изнутри, и было такое впечатление, что люди проглотили мыло и повсюду летали пузырьки… Нагромождение потрясающих Жениных находок действовало на меня так же неотразимо, как и женские прелести Нины Дорошиной.

Сам я играл сразу три роли в этом спектакле. Мой Дирижер был человеком с головой Бетховена — власы до плеч. Алкогольное отравление было не просто привычным состоянием его самочувствия, а еще и некоторой защитой, потому что жить в постоянном стрессе от ожидания, что тебя вот-вот заберут, да еще художнику, человеку, занимающемуся нервным творческим трудом, чрезвычайно трудно. Кроме парика, я еще придумал себе такой беленький узелок, который все время таскал с собой, и когда меня наконец забирали, я уходил, прихватив его с собой. Эта деталь вызывала удивительную приязнь и волнение зрительного зала, отвечавшего: «Это про нас. Мы жили так». Мне рассказывали, что у многих существовали такие «узелки»: у одних — рюкзаки, у других — безразмерные портфели из «ложного крокодила», как написал Аксенов в «Затоваренной бочкотаре».

Второй персонаж, Повар, находился все время у плиты и одновременно с этим постоянно вызывался на общественные работы, в частности, для того, чтобы принимать участие во всенародном ликовании по поводу выхода Короля на люди. От плиты — в холод, от плиты — в холод, и я подумал, что мой Повар — хронически простуженный человек, который должен чихать все время. (И очень я в этом чихании исхитрился, иногда даже в жизни пытаясь разрушить атмосферу серьезности или трагизма художественным исполнением «чихов». А потом уж и студентов своих учил чихать столько, сколько нужно, и тогда, когда нужно.)

Все, без исключения, подданные Короля рекрутировались для выполнения подневольных рабских обязанностей: приветствовать, восторгаться, поддерживать, аплодировать, прославлять. Инспекцию готовности всех королевских служб проводил Первый министр: «Поэт готов? Готов! Ученый? Готов! Еда готова? Готова! Все! Давай!» И тогда на сцену выходил Король.

Третья моя маленькая роль — человек из народа, когда ребенок голосом Лены Миллиоти или Наташи Энке кричал: «Папа, а король-то голый!» — и тут начинался шабаш веселья революционного народа, который, честно говоря, был мне не очень симпатичен, и поэтому я всегда старался поскорее свалить со сцены. Таким был финал спектакля. Не то чтобы это была

неправда… Но все дело в том, что я не коллективист по натуре, а, скорее, индивидуалист, и мне все коллективные действия — будь то радость или что-то еще — не по нутру…

«Третье желание»

А вскоре благодаря Евстигнееву в моей актерской судьбе свершился долгожданный поворот: все получили внятное подтверждение тому, что я — действительно комический артист. Зимой 1961 года вышел спектакль «Третье желание» по пьесе Братислава Блажека, которую поставил Женя, первый и последний раз шагнувший в режиссуру. Много позже он пришел в Школу-студию, учил студентов, ставил дипломные спектакли, но это уже было совсем по-другому.

Талант Евстигнеева был столь внятен и заражающ, что только на одно его присутствие уже невозможно было не отозваться и не стать хоть немножко искуснее.

Играли Миша Козаков, я, уже пришедший в театр Валя Никулин, Володя Паулус, Мила Иванова, Люся Крылова, Наташа Архангельская. Я был ассистент-режиссером у Жени. Каким? Да, наверное, никаким в этом спектакле. Будучи влюблен в Евстигнеева, я был готов в любом качестве быть рядом с ним на сцене, хоть чем-то ему помогая.

Комедия «Третье желание» была написана по достаточно традиционной сказочной схеме: история того, как проявляют себя люди, неожиданно соприкоснувшиеся с волшебными возможностями. До сих пор неясно, как могла прийти в голову Евстигнееву счастливая мысль поручить мне, доселе игравшему романтических мальчиков, роль пятидесятилетнего Ковалека. Маляра-алкаша, ставшего случайным свидетелем того, как один старичок передал интеллигенту Петру право на три желания, которые обязательно исполнят некие волшебные силы. И взявшегося шантажировать Петра и его семью, требуя доли.

В этом спектакле у меня был весьма шумный успех. Предлагаемые обстоятельства роли были на редкость выгодными: на протяжении тридцати минут сценического времени мой персонаж последовательно напивался, каждый раз предваряя новый этап своего алкогольного отравления тостом, который я придумал сам: «Причина — та же». В дальнейшем реплика была взята на вооружение как актерами нашего театра, так и некоторыми верными зрителями «Современника».

Соло хама, надирающегося от невозможности заполучить сказочные блага, принадлежащие ближнему, на его взгляд, осчастливленному незаслуженно, в каком-то смысле было реализацией лозунга «Грабь награбленное». Пролетарий во весь рост вставал в этом образе, но успеха так и не добивался. Буквально каждая моя фраза шла на смехе зрительного зала, хотя

ничего особенного я не делал.

Впоследствии, будучи уже достаточно заласканным зрителями, я устраивал себе головомойки: играл спектакли заведомо скупо, полностью отменив все трюки. Мука от недополученного внимания зрителей была хорошим пескоструйным аппаратом, смывающим штампы. Потом некоторое время после этого я опять играл по-живому.

Ковалек — роль характерная, а характер — это то, что мне по-настоящему интересно. Как заметил однажды Константин Симонов после премьеры «Балалайкина и К˚»: «А вы знаете, Олег, у вас в Балалайкине лицо становится примерно шестьдесят сантиметров на восемьдесят. Вы не замечали?» Для меня это наивысшая оценка.

«Третье желание» жило довольно долго и приносило немало радости и зрителю, и участникам спектакля. Для себя я понимаю, что в актерской карьере после Хлестакова в Школе-студии и Олега Савина в театре это была следующая, важная для меня, работа.

Слагаемые театрального успеха непросты и непривычны для людей, не связанных с театром. И все же я попытаюсь объяснить, что же такое есть успех или успешность театрального события в моем понимании.

Успех — это последовательность усилий театра, или режиссера, или актера в реализации задач, которые они ставят перед собой сами. На словах все вроде бы довольно просто, но на практике эта последовательность реализации оказывается чрезвычайно сложной. Ей мешает буквально все: и тяготы семейной жизни, и перипетии общественной, и какие-нибудь материальные неурядицы, и, наконец, напряженность «межличностных отношений» участников данного спектакля. Но все это, по заветам отцов-основателей, должно и может преодолеваться нами ради конечного результата. В спектакле «Достигаев и другие» поп Павлин, пародируя «Марсельезу», произносит на церковный манер: «Отряхнем его прах с наших ног». Наверное, поэтому перед входом в Храм-Театр мы снимаем наши сапоги и надеваем сменную обувь. Переступая порог театра, мы обязаны отрешиться от забот текущего дня, потому что наша работа не терпит суеты.

Успех — это еще и полный контакт с залом, партнерами, радость взаимопонимания. Максимальная выдача того багажа, что накопился у тебя за душой на сегодняшний день. Излучение той энергии, которой актер держит зал. Процесс мне хорошо знакомый и представляющийся вполне материальным. Уверен,

что пройдет не так много времени, и технически оснащенные японцы, используя лучшие наработки каких-нибудь американских ребят или утекающих из России на Запад мозгов, изобретут и создадут некие аппараты, способные измерять излучение, исходящее со сцены. А на спинке стоящего перед зрителем кресла, возможно, появятся два рычага с надписями «смех» и «слезы», и поворотом этих рычагов он будет либо усиливать, либо ослаблять воздействие театра на себя. Эта футурологическая фантазия почти реальна для меня, потому что я знаю, *где* зарождается энергия, идущая в зрительный зал, и каким образом происходит перетекание этой энергии обратно на сцену. И насколько важно для людей, действующих на сцене, знание того, что они приняты и поняты зрителями. Ведь адекватность восприятия твоего творчества — такое же слагаемое успеха.

Чтобы быть понятым, несмотря даже на языковой барьер, артист должен говорить на языке чувственном, а не просто показывать фестиваль метафор, или фантазий, или знаков политической двусмыслицы, как это бывало на многих спектаклях советского периода. Важен не рассказ о том, как ты талантлив, ярок или своеобразен, а понимание людьми — и зрителями, и критиками, того, что ты хочешь им сказать.

Для меня в понятие «успех» также входит и понятие востребованности зрителем того или иного театрального «продукта». Под продуктом я подразумеваю спектакли данного театра. Да простит Господь мой прозаизм, но успех — это и цена товара. Ни для кого не секрет, что билеты в один театр стоят 50 рублей, а в другой — 500 рублей, хотя это вовсе не является гарантией того, что за максимальную цену вы получите исключительное, ни с чем не сравнимое зрелище. Но это есть безусловный показатель спроса: билеты по 500 рублей почему-то оказываются востребованными куда как интенсивнее, нежели билеты по 50 рублей. И с этим фактом не приходится спорить.

Как формируется репутация театра? На сегодня эта область мало изучена.

Сегодня нет такого мощного, агрессивного рекламообразующего события, коим являлся в недавнем прошлом разгромный «подвал» в газете «Правда». По традиции, на готовящуюся премьеру заказывалась рецензия какого-нибудь «черносотенца», старательно оплевывавшего и клеймящего спектакль. Но на читателей и потенциальных зрителей отрицательное мнение, да еще высказанное в соответствующих выражениях, оказывало прямо противоположное воздействие: в рекламном смысле спектакль возвышался на высоту практически недосягаемую. В России всегда вызывают интерес те, кто

подвергся критике и даже остракизму.

И еще одно слагаемое успеха. В русском театре-доме, театре-семье по-прежнему остаются привлекательными или перспективность молодого дарования, или известность и знаменитость состоявшегося мастера. В России, как и во всем мире, с любовью и нежностью идут *на актера*.

Реальность успеха у зрителя чрезвычайно важна для артиста, потому что это безошибочный показатель его нынешней профессиональной формы, дающий возможность определить силу создающегося вокруг него «магнитного поля», притягивающего внимание зала к сцене.

Но важно и *качество* успеха. Оно во многом зависит от вкуса самого актера, от той требовательности, с которой он способен подходить к своему созданию; одновременно с этим — от задач, поставленных режиссером и — что невероятно важно — литературным текстом. Насколько глубоко познание, *как* играть именно *этого* автора, настолько серьезным и профессиональным будет результат.

Если же актер просто «гуляет по прилавку», демонстрируя набор своих талантов или уже отработанных возможностей, то в этом случае вполне применим термин так называемого «дешевого» успеха. Впрочем, к спектаклю «Третье желание» это никакого отношения не имело. В итоге правильного решения художественной задачи, поставленной перед нами режиссером Евгением Евстигнеевым, мы открыли для себя, *как* надо играть комедию Братислава Блажека, и в этом заключалось наше безусловное продвижение вперед. Впрочем, для себя мы этого не детерминировали: нас, тогдашних актеров «Современника», мало заботило то, что называется *стилем*, что называется *познанием автора*. И напрасно: без этого реально лишь воспроизведение на сцене своих *более* или менее разнообразных возможностей.

С другой стороны, вполне возможно, что все зависит от *количества* штампов, имеющихся в арсенале актера. Кто-то из рассказчиков вспоминает, как Михаил Михайлович Тарханов, полемизируя с кем-то из молодых коллег, отвечал: «Да, штамп. Но только у тебя их двадцать пять, а у меня — шестьсот двадцать пять и все — мои». Даже если на каждую роль применять по пять штампов, это какая же череда ролей должна «выстроиться в затылок» при таком багаже?! Короче, дело немало зависит и от того, *кто* и *как*.

Василий Аксенов.

Миша Козаков и я в спектакле «Всегда в продаже».

Мои театральные пристрастия очень совпадают, или вытекают из суждения В. И. Немировича-Данченко, который в своих заметках, рассматривая удачи спектакля «Три сестры», писал о так называемых «знакомых неожиданностях», то есть о том, что имеет безусловное отношение к зрительскому жизненному и эмоциональному опыту. Когда человек, глядя на сцену, ахает: «О! Да это я! Такое было со мной, с моими близкими!» — увидев нечто безусловное в масштабах человеческого бытия. Я не раз говорил о том, что по большому счету люди ходят в театр, для того чтобы сравнивать свой жизненный и эмоциональный опыт с жизненным и эмоциональным опытом театра. Это я могу назвать *качеством* театрального успеха.

К «Современнику» после спектаклей «Пять вечеров», «Голый король» и «Третье желание» пришел успех во всех его известных слагаемых — со знаменитыми поклонниками, приглашениями на съемки, ночными дежурствами возле театральных касс, вереницами собирающих автографы девушек, узнаваниями на улицах, цветами и прочим.

Аксенов

В ряд с «Голым королем» встала пьеса Аксенова «Всегда в продаже», после отъезда автора за границу надолго вычеркнутая из официальной хроники театра.

Василий Павлович Аксенов — один из нежных и настоящих друзей моей жизни. Я был увлечен им задолго до того, как он принес свою пьесу «Всегда в продаже» к нам в «Современник». Началось с его романа «Звездный билет», вроде бы очень подходившего мне по своему литературному и человеческому материалу. В свое время режиссер Александр Зархи, снимавший меня в своей предыдущей картине, позвал опять — пробоваться на роль мальчика-героя в фильме по «Звездному билету». Но каким-то шестым чувством я понял, что уже наступило время новых мальчишек. В итоге роль здорово сыграл Саша Збруев, тогда впервые появившийся на экране.

Аксенов — фигура харизматическая, как говорят нынче.

Странная, мало похожая на что бы то ни было литература, эти его захватывающие дух тексты, вызывали у меня чувство почти физиологической близости с Василием Павловичем — до такой степени совпадали наши группы крови. Полоскание горла смелыми аксеновскими словосочетаниями русского языка для меня, пожалуй, сопоставимо только с восторгом от пассажей Гоголя, или Салтыкова-Щедрина, или Островского в каких-то особо удачных его эскападах. Хотя самым моим любимым произведением Василия Павловича до сих пор остается «Затоваренная бочкотара». Много лет спустя в подвале на Чаплыгина режиссер Женя Каменькович первым поставил спектакль по этой повести, который долго держался в репертуаре.

Для меня спектакль «Всегда в продаже» стал примером какого-то массового профессионального прорыва. С радостью я вспоминаю роль, сделанную очаровательной и сексапильной Наташей Каташовой: она играла еврейскую бабушку, соорудив себе очень смешной и впечатляющий грим. Явный прорыв был и у Вити Сергачева в роли отца Принцкера, и у Олега Даля, игравшего трубача-джазиста — «Майлс Дэвис, импровизация в миноре»… Партнершами Олега были то Люся Гурченко, то Алла Покровская, удачно и по-разному игравшие в очередь. Все упомянутые мною работы были откровенно не серийного производства, а представляли собой настоящую «штучную» продукцию, крошечные шедевры. Может быть, они не вызывали такого энтузиазма зрительного зала, как мужик в роли бабы (это я про себя в роли Клавы), но для меня, человека театрального,

прорывы, совершаемые целой группой актеров, являются хорошим признаком, — значит, есть смелость, есть актерский талант и есть последовательное продвижение в определенном направлении. Вот это и составляло ударную силу спектакля «Всегда в продаже».

Очень профессионально работал «паровозом» для этого эшелона Миша Козаков, играя Кисточкина. И как ни странно, от этой группы несколько отставал Женя Евстигнеев в роли профессора, вернувшегося из мест не столь отдаленных: может быть, это была не очень его роль. Отставал и Гена Фролов в роли чудаковатого положительного героя по фамилии Треугольников. Узнаваемой для меня, как для зрителя, была Таня Лаврова.

Но все, что касалось характерной, или гротесковой, стороны спектакля, было победительно-последовательным.

Лично мне эта пьеса принесла немало жизненного, зрительского и критического опыта. Я играл три роли — женщины, Клавдии Ивановны, заведующей торговой точкой, Клавдия Ивановича, лектора, приходившего в «красный уголок», очень смешно и талантливо придуманный Петей Кирилловым — пара створок, окрашенных в красный цвет (действительно уголок и действительно красный), и роль Главного интеллигента Энского измерения, сильно смахивавшего, по-моему, на Никиту Сергеевича Хрущева. Поскольку к тому времени я был уже «не раз востребованным исполнителем нескольких ролей сразу», то и эта пьеса не прошла мимо моих исполнительских возможностей.

После выхода «Всегда в продаже» в 65-м году на меня просто посыпались приглашения на приемы в посольства. Справедливости ради надо отметить, вот уже на протяжении сорока лет после этого они все сыпятся и сыпятся, но в то время они были обусловлены, конечно, не только художественными достоинствами, но и очень внятной политической позицией пьесы. Спектакля, который, по сути дела, подвергал сомнению режим советской страны, его общественное и социальное устройство. Приглашения были тем более неожиданными, что времена стояли суровые и посещения посольств должны были обязательно санкционироваться человеком, которого называли «куратором» учреждения, где ты работал. Был куратор и у нас, но я обычно говорил о своем предстоящем «выходе в свет» нашему директору-распорядителю Леониду Эрману, а Леонид Иосифович сам звонил куратору. Сейчас уже не секрет, что особое внимание органы госбезопасности проявляли к спектаклю по пьесе Аксенова и ко мне, как к исполнителю одной из заметных ролей, носившей, конечно, характер экстраординарный. Тогда еще транссексуализм не был в моде, а сексуальные меньшинства еще не держали

голову так высоко и гордо, как сейчас. Да и чего говорить про Клавдию Ивановну — всегда забавно, когда мужик играет женщину. И это всегда, испокон века, проделывалось русскими комиками, начиная со Степана Кузнецова. Лет двадцать назад традицию замечательно продолжил один из самых талантливых актеров следующего за мной поколения Александр Калягин в фильме Титова «Здравствуйте, я ваша тетя». Да и младшие актеры делают подобные вещи успешно, забавно и с большим азартом. По сути — это некое профессиональное хулиганство, доставляющее радость и артистам, и публике.

Естественным продолжением приглашений в зарубежные посольства стали мои дружеские отношения с иностранцами, что тогда носило явный характер нонконформизма: «Нам запрещают, а мы все равно…»

Так я познакомился с английским дипломатом Брайаном Кроу, прошедшим долгий путь от секретаря посла до заместителя министра иностранных дел. Был послом в ФРГ, в США… Настоящий карьерный дипломат. Умница. Высокий и худой, как бывают худы только англичане. А лицом похожий скорее на нашего покойного академика Ландау — с огромными глазами и обезоруживающе-детской улыбкой. Брайан очень нежно относился к моей первой жене — Людмиле Ивановне Крыловой. По росту она была как раз третьей частью от его фигуры, и когда они вместе танцевали на званых вечерах, то зрелище получалось чрезвычайно забавным и трогательным.

Помню нашу поездку за город, когда мы на трассе Минского шоссе устроили пикник. Это кажется просто невероятным для середины шестидесятых из-за тотальности проверочно-контрольного режима. Почему меня не посадили, бог его знает…

Однажды я оказался в Лондоне с делегацией туристов, составленной из членов Союза художников, ВТО и Союза кинематографистов. Там были такие «львы», как Владимир Серов, президент Академии художеств, прославившийся тем, что рисовал Ленина, а также автор «Катюши» Матвей Блантер, Эльдар Рязанов и другие не менее заметные личности.

Брайан, холостой, в то время жил в общежитии Форин-офис, то есть министерства иностранных дел Великобритании. Мы с ним чудесно встретились уже на его родине и надрались так, что даже не могу припомнить, почему мы очутились лежащими на газоне Даунинг-стрит — аккурат возле дома-резиденции премьер-министра Англии. Помню только лицо полисмена в каске с характерно затянутым подбородком, склонившегося надо мной и очень нежно советовавшего мне скоротать остаток ночи дома, в

собственной постели, а не на потрясающем английском газоне…

Брайан подарил мне замшевую куртку с отложным шерстяным воротником, которую я долго потом носил, вспоминая его.

Нет, все-таки человеческие отношения уничтожить невозможно. Потребность людей дружить, любить и помнить друг друга оказывается неистребимой, даже в стране с такой мощно развитой системой подавления человеческой личности, которая существовала в Советском Союзе…

«Всегда в продаже» шел в «Современнике» и в пору моего директорства. У Аксенова есть целая глава в «Ожоге», когда герой приходит в театр и его встречает директор театра в виде бабы и что-то там делает, говорит. Признаюсь, я много раз ошарашивал посетителей своим, мягко говоря, неожиданным обликом, сидя в директорском кресле, одетый и загримированный для выхода на сцену в роли Клавы. Не однажды мое появление в женском обличье заставляло сановных гостей проявлять себя с самых неожиданных сторон, испытывать небольшую неловкость, к которой примешивалось любопытство. А для меня это было не только разновидностью хулиганства, но и весьма азартным занятием.

В моем представлении спектакль «Всегда в продаже» сильно опережал время. Зритель был явно не готов к восприятию подобных эстетических категорий, нередко терялся, не всегда зная, как реагировать. И все же на нашем спектакле смех был действительно большой.

И в то же время, если оценивать это событие всерьез, «Современнику» не хватило смелости и эстетической последовательности в работе над пьесой Аксенова. Все-таки мы открывали ее теми же «консервными ключами», какими пользовались в работе над «Голым королем» Шварца, то есть действовали по уже известной нам схеме. А во «Всегда в продаже» предлагались совершенно внятные художественные задачи, которые «Современник» так по большому счету и не реализовал.

Комедия, как таковая, не так уж часто расцветала на сцене «Современника». Скорее это был театр внятно выраженной гражданской позиции. «Всегда в продаже» оказалась в каком-то смысле прерванным полетом театра, потому что дальше по логике должна была быть поставлена другая пьеса Аксенова, главный персонаж которой — Порк Кабанос — один к одному был сколком Никиты Сергеевича Хрущева. Василий Павлович выходил в этой пьесе на просторы злой политической сатиры. Но работа не состоялась, поэтому «Всегда в продаже» так и остался неким

островком в творчестве «Современника».

Для меня серьезный успех невозможен без риска. Если вспомнить понятие «езда в незнаемое», то риск — реальная составная подобного подхода к делу в творчестве. Награда за это бывает огромной. И наоборот, если риск сведен до минимума, о работе скажут: «Да! Да… Да-а». Но не более того.

Продолжением работы с определенной мерой риска стал спектакль «Баллада о невеселом кабачке», вышедший в 67-м году — с той же неожиданностью предлагаемых обстоятельств, системой действующих лиц, нетрадиционными особенностями персонажей. Позже я подробнее расскажу о них. Спектакль явно опережал время, долго жил в репертуаре театра, надолго запомнился тем, кто его видел, лирической пронзительностью любовной драмы. И он тоже остался лишь островком в творчестве театра.

И «Всегда в продаже», и «Баллада о невеселом кабачке» были моим андерграундом. Я уходил в эти спектакли и был совершенно свободен в этом. Но я видел, что мало кто поселился там, кроме меня, от чего мне было тревожно и неуютно.

«Современник» вошел в полосу нереализованных возможностей.

Спектаклями «Голый король», «Третье желание», «Всегда в продаже», «Баллада о невеселом кабачке» были набраны мощные обороты, и сила инерции требовала выхода на качественно новые орбиты. Но этого не происходило. Причиной столь прискорбного топтания на месте было отсутствие классики в репертуаре театра. Для меня было совершенно ясно, что следующим шагом в развитии театрального умения после «Всегда в продаже» Аксенова должна стать «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина. Что от братца Лаймона из современной американской пьесы «Баллада о невеселом кабачке» два шага до шекспировского «Ричарда III». С моим мнением были согласны и серьезные критики, чье мнение я ценил всегда — Инна Соловьева, Майя Туровская, Владимир Медведев, Абрам Белкин, Виктор Демин — замечательнейший киновед, любивший и ценивший театр. В беседах со мной они говорили о необходимости классического репертуара для «Современника». Но нет, шанс был упущен.

Я довольно часто засыпал тогда с чувством недоданных мне, как актеру, задач, ощущая в себе наличие куда как больших возможностей по сравнению с тем, что мне предлагалось делать в театре.

Ничто не мучит нас сильнее, чем ощущение собственной потенции…

Глава третья
Каким было то время

Применительно к моей актерской и человеческой судьбе лучше, чем Чехов, сказать нельзя: «Неси свой крест и веруй». Я — фаталист.

Всегда много работая не только в театре, но и в кино, я снимался за год в трех-четырех фильмах. Наверное, этот жесткий рабочий ритм не мог не сказаться на физическом самочувствии. Случилось это в 65-м году. Во время посещения выставки в Австрийском павильоне, в Сокольниках, где работала моя близкая приятельница Клара Столярова. Выпив некоторое количество виски и осмотрев все достопримечательности, я было собрался идти в ресторан «Прага», где подавались фаршированные помидоры в виде грибов-мухоморов. И вдруг почувствовал резкую боль — классический «кинжальный удар» под лопатку.

В шестидесятые годы методика лечения инфаркта заключалась в том, что ты лежал пластом семь недель. Сначала я находился в обычной больнице, потом меня перевели в привилегированную — Боткинскую, из обыкновенного отделения

которой был отправлен в привилегированное, где три раза в неделю давали черную икру, и где я впоследствии увидел Анну Андреевну Ахматову, тоже там тогда находившуюся. В конце концов на ноги меня поставила Лариса Александровна Тюханова, замечательный врач, дай ей бог здоровья.

Пребывание в больнице протекало драматически. Палата была на двоих: умер сначала один мой сосед, потом второй, так что минимум фантазии давал возможность представить себя на их месте.

Однако случалось и забавное.

Когда я заболел, по Москве прошел слух, а по тем временам это был довольно редкий случай раннего инфаркта, что, видимо, я уже совсем плохой. И люди пошли к «умирающему» нескончаемым потоком. Вот уж действительно — «Москва прощалась со своим дорогим товарищем». Мои посетители смотрели на меня какими-то простыми и нежными взорами, ну совсем как в песенке, исполняемой Вадимом Козиным. Мне приходилось старательно им всем подыгрывать: «Что поделаешь, ребята, ухожу… Досвиданьице!»

Все это время очень мужественно и достойно опекала меня моя жена. А когда я уже вернулся в строй, злые языки, которые, как известно, страшнее пистолета, выдали мне версию «романа» Люси с Олегом Ефремовым…

Инфаркт поменял масштаб моих жизненных ценностей. То, что казалось значительным, оказалось менее значительным, а казавшееся маленьким, в результате этого оказалось огромным. На больничной койке в мою двадцатидевятилетнюю голову приходили мысли, похожие на мысли Андрея Болконского, когда он лежал на Аустерлицком поле. Тяжелая болезнь, перенесенная в молодом возрасте, чрезвычайно способствует осознанию того, что ты, баловень на, казалось, бесконечно долго длящемся дне рождения, можешь уйти со сцены неожиданно и непланируемо.

Главное, что я понял, выйдя из больницы: впредь я буду заниматься только тем, что сочту интересным и нужным. С тех пор так и живу.

После больницы я был послан в полусанаторный реабилитационный дом отдыха. Рядом располагалась птицефабрика, откуда нам по дешевке приносили цыплят, и я готовил из них чудесных «цыплят табака». От одиночества и скуки я не страдал: в доме отдыха восстанавливали пошатнувшееся по разным причинам здоровье игроки футбольной команды «Торпедо» и другие замечательные ребята.

Возвращение в театр было очень веселым. Как у Твардовского:

По дороге прифронтовой,
Запоясан как в строю,
Шел боец в шинели новой,
Догонял свой полк стрелковый,
Роту первую свою.
Шел легко, и даже браво
По причине таковой,
Что махал своею правой,
Как и левою рукой.

Отлежался.

И покатилась жизнь со всеми ее веселыми и печальными сторонами бытия. К этому периоду моей биографии относится рождение сомнений в собственной избранности.

Долгое время у меня было такое ощущение, что я никогда не умру. В сочетании с моей философией фаталиста я думал, что в моей жизни абсолютно все события идут, как бы это сказать, только со знаком плюс, все круче и круче, по направлению ad astrum — к звездам, короче говоря. А тут жизнь вдруг так «крепко вдарила по моему одаренному лбу», как написал Аксенов, что все прежние мысли были поставлены под сомнение. Но я этого не испугался. Ушел в работу с головой и через несколько месяцев после инфаркта отыграл премьеру.

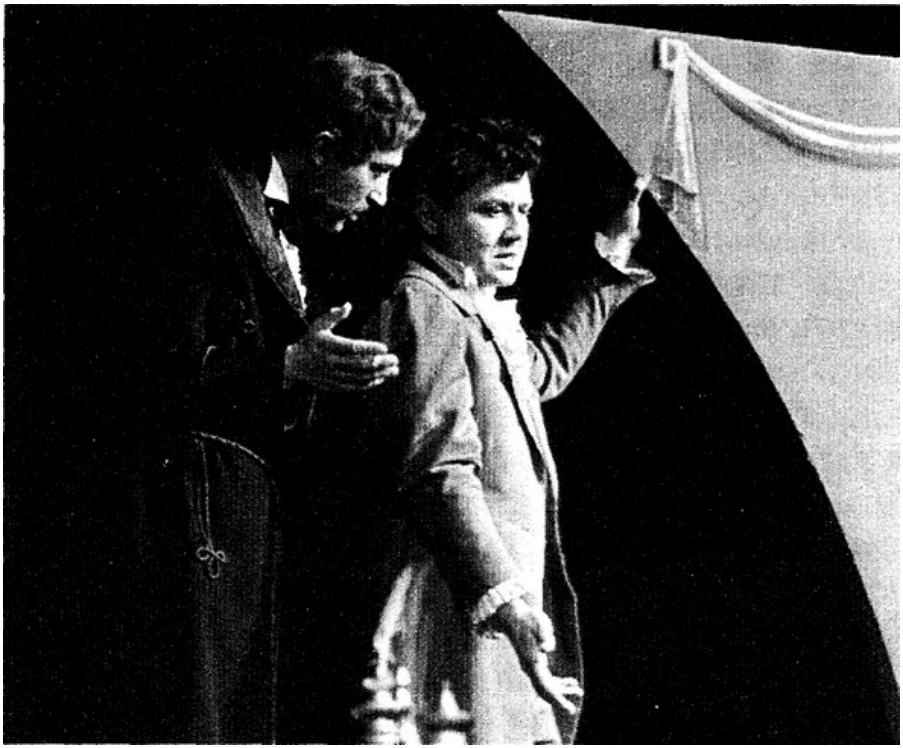
«Обыкновенная история». Розов. И опять о Гале

Я никогда не выяснял у Гали Волчек, как и когда у нее родился замысел поставить «Обыкновенную историю». Помню только, как мы с ней вместе ходили к Розову, заряжая его своей потребностью, требовательностью, попрошайничеством — называйте, как хотите — в отношении того, чтобы он сделал эту пьесу для нас. Оказалось, что и просить его не надо было, потому что пьеса уже давно существовала: в свое время он написал ее для поступления в Литературный институт. Так это удивительнейшее создание Виктора Сергеевича Розова на основе классического текста Гончарова оказалось у нас.

Виктор Розов. Может быть, мое отношение к нему будет понятнее, если я расскажу о своей идее: поставить во дворе нашего маленького театра на улице Чаплыгина три фигуры, три памятника русским драматургам: покойному Александру Вампилову и ныне здравствующим Александру Володину и Виктору Розову. У нас в России не принято ставить людям памятники при жизни, но это скорее не обычай, а стереотип мышления.

Розов дал столько ролей, столько благодатного материала… На его пьесах сложились судьбы едва ли не трех поколений русских актеров. И не только русских. По сути дела он — неоклассик. Я, скажем, не разделяю его сегодняшних политических убеждений, но это не мешает мне относиться к нему благодарно, нежно и даже влюбленно. В моей жизни он — *первый* драматург. Потому что Миша в «Вечно живых» — моя маленькая, но первая роль. Потому что настоящий зрительский успех, когда зрители признали и со временем не только стали провожать аплодисментами, но и встречать, начался для меня именно с *его* пьесы, с роли Олега Савина — первой главной роли на профессиональной сцене.

Виктор Сергеевич Розов и дальше, на протяжении долгого отрезка моей жизни, был наиболее играемым, в «Современнике», во всяком случае, — автором. Это были и «Вечно живые», и «В день свадьбы», где я плохо играл Василия Заболотного, и «Традиционный сбор», в котором я совсем не был занят, и «С вечера до полудня», где я играл «отрицательного» научного работника по имени Лева.



Александр Адуев — я с дядюшкой в исполнении Козакова.

Одна из последних фотографий, когда я еще позволял себе

играть Александра Адуева.

И конечно, это была «Обыкновенная история». Я даже затрудняюсь назвать более совершенную драматургическую работу из того жанра, который называется «инсценировками». «Обыкновенная история» стала для меня настоящей театральной классикой — столь высоко качество литературного произведения, сработанного Розовым. Все лучшее было взято им из романа Гончарова и усилено его талантом.

Целая жизнь прошла с Виктором Сергеевичем, так что наряду с Володиным он, конечно, один из главных моих кормильцев и поильцев. Я бы сказал так: эти два человека дали мне материал для того, чтобы я реализовал себя.

Вернемся к истории создания «Обыкновенной истории» в «Современнике». Работу мы начали еще в 64-м, но потом из-за моего инфаркта выпал большой отрезок времени. Волчек предлагали заменить меня другим актером, но она поступила беспрецедентно: просто закрыла работу над спектаклем на полгода и дожидалась, пока я вернусь в строй. Для меня Галин поступок значим, прежде всего, в нравственном отношении, ибо это редкий образец веры и верности друг другу в театре. Возможно, от того и родились такие результаты.

Волчек — очень хороший режиссер. Серьезный, любящий актеров. Позволяющий актерам нередко добиваться непредсказуемого результата своим собственным нереализованным талантом характерной актрисы, теми возможностями, которые не имели выхода в ее душе. Волчек — замечательная, оглушительная характерная актриса, не сыгравшая и пяти процентов своего потенциала. Замечательно, что этот потенциал в какой-то степени реализовался в режиссуре. К примеру, изумительные достижения Тани Лавровой в спектакле «Двое на качелях» — в значительной степени заслуга Галины Борисовны. Выявление непредсказуемых возможностей актеров — вот чем занимается Волчек-режиссер.

Она необыкновенно четко ощутила стержень, позвоночник пьесы «Обыкновенная история», выстроив спектакль последовательно и тонко.

Меня Галя назначила на роль Александра Адуева, человека-идеалиста, максималиста, не умеющего защитить свою жизненную философию и свой душевный мир от обыкновенной пошлости или обыкновенной житейской истории превращений, доведших его спустя время до состояния насекомого, как у Кафки. Был человек — а есть насекомое. Эту же проблему исследует Гончаров, а вместе с ним и Розов.

Роль Адуева-племянника Волчек поручила актеру, в те времена запомнившемуся зрителю в образе юноши, рубившего мебель в спектакле «В поисках радости». Юноша протестовал против лжи, пронизавшей жизнь советских людей в «Чистом небе», играл Славку в «Пяти вечерах» или Толю в «Продолжении легенды» и других молодых «розовых» людей. Я был известен, как человек, с личностью которого так или иначе связывались светлые, радостные надежды на то, что придут такие, как он, в мир и изменят его к лучшему, отвергая пошлость, ложь, корыстолюбие, коррупцию, табель о рангах, ниспровергая иерархические лестницы, а оказалось-то… Совсем даже наоборот. Вчерашних максималистов общество обкорнало, абсорбировало, ассимилировало. Когда в начале спектакля мы наблюдаем, как поучает романтика-племянника его прагматик-дядя Петр Иванович, думаем: «Фу, какой циник этот дядя», но та трансформация, которую потом жизнь сотворит с племянником, произведет на свет божий чувырло, монстра, куда более страшного, чем дядя. Потому что дядя не способен идти по костям, а племянник сможет. Как говорил один острослов: *«Убей ближнего своего, встань ему на грудь, и ты сам станешь на голову выше окружающих».* Это и есть новорожденный бронированный индивидуум, который впоследствии своими стальными гусеницами положит не один десяток людей, и ведь не вспомнит даже, что там хрустело и мешало его целеустремленному движению вперед.

К своим личным заслугам в роли Адуева-младшего я отношу сюрреальность последнего выхода моего персонажа, когда в обличье, в платье, на теле этого человека, которому только что сопереживали, которого только что так любили и жалели зрители, происходят необратимые изменения, превращающие лицо ангелоподобного романтика в то самое кувшинное рыло. На сцене реально происходило качественное преображение, перерождение героя, что, по-моему, возможно только в виртуальной реальности. От последнего выхода Адуева становилось больно, страшно, противно. Люди терялись: «Как же так?! Он же был хорошим, нежным, и вдруг — на тебе!» Такого результата я добивался, может быть, даже не всегда эстетически квалифицируя свои действия. Так же выразительно это показано и в телевизионной версии спектакля, сделанной Галей Волчек.

Для меня роль Александра Адуева стала предупреждением всем этим олегам, славам, сережкам львовым, толям и другим замечательно чистым людям, начинающим свою жизнь прозрачно, пронзительно, светло, радостно и бескомпромиссно.

Особых сложностей в работе над этой ролью я не испытывал.

Да и вообще, я в своей профессиональной практике не могу вспомнить, чтобы они у меня когда-либо возникали. Сложности могут быть лишь с накоплением права на то, чтобы дерзать от первого лица. Можно пробуксовывать на месте или замедлить освоение материала, но никаких этих «Ах, вот как я мучился» у меня не бывало. Да ничего я не мучился! Работа для меня всегда есть радость, отчаянная веселая возможность еще и еще раз испытать себя.

Скажу честно: я отношусь к категории актеров, на которых не надо давить. Вы только выпустите меня на репетицию, а я уж выдавлю из себя что-нибудь. Просто не смогу не выдавить. А тогда зачем я сегодня приходил, если никого ничем не порадовал и не удивил?! Для меня репетиция — временной отрезок моей реальной жизни. Репетиция прошла успешно, значит, я не зря сегодня жил. Пребывание на сцене — моя *настоящая* жизнь. Все остальное — либо подготовка к ней, либо отдых.

Чаще всего способный актер — существо ленивое и берегущее силы во время репетиций до встречи со зрителями: «А-а, потом!» Да не «потом», а именно сейчас! Перефразируя известное выражение: «Я играю — значит, я живу». Это — закон жизни артиста Олега Табакова.

Другое дело, с каким КПД ты работаешь. В начале шестидесятых у нас ставился спектакль по пьесе Константина Симонова «Четвертый». Я играл итальянца Гвиччарди, и мой эпизод был в самом конце спектакля. Репетиционный процесс шел много дней, а до меня дело все не доходило и не доходило. А я до такой степени был беременен теми приспособлениями, которые уже приготовил для этой роли, что от распиравшего меня желания действовать на сцене начал непрерывно бегать по лестницам старого здания «Современника» с первого на третий этаж — вверх-вниз, вверх-вниз… Вот — доведенная до абсурда, до идиотизма ситуация нереализации себя.

Ко времени выхода «Обыкновенной истории» я уже был «остепененным» наградами артистом, жизнь уже не раз испытывала меня «сладкой булкой с изюмом». Можно было сыграть достаточно грамотно и профессионально, но мне кажется, что в этом спектакле произошло нечто большее.

В первоначальном варианте распределения ролей дядюшку должен был играть Игорь Кваша. Но работа шла довольно мучительно, и Игорь Владимирович, не выдержав, «соскочил» с этой работы, сочтя ее не слишком интересной и значительной для себя. Тогда роль дядюшки досталась Мише Козакову.

Я даже помню, как в конце сезона 64/65-го года, во время

традиционных ночных бдений в «Современнике», подытоживающих дела, успехи и неуспехи театра, Люся Гурченко, человек непосредственный и чистый, написала так: «…и уж конечно, ничего необыкновенного эта «Обыкновенная история» не принесет ни театру, ни Лелику Табакову»…

Премьера состоялась в феврале 66-го.

Ни от театра, ни от Гали Волчек такого мощного энергопотока никто не ожидал. От напряжения в течение спектакля я терял до килограмма в весе.

На мой взгляд, роль Александра Адуева подтвердила достаточное человеческое содержание актера Табакова — то самое, за чем интересно следить в случаях, когда, по определению Б. Л. Пастернака, актер пытается «дерзать от первого лица».

В разных городах и странах спектакль имел громадный успех. Возможно, этому способствовало и то, что и я, и Козаков были актерами, известными по кино в Восточной Европе. Но отнюдь не это меня волновало, а то, что «Обыкновенная история» всегда вызывала неизменно живой и серьезный отклик у любого, даже иноязычного, зала.

Я перестал играть «Обыкновенную историю» в «Современнике», довольно жестко уйдя от ролей, которые, по моему мнению, я был уже играть не должен: так сильны были в моей памяти воспоминания о мхатовских актерах, в шестьдесят и более лет игравших двадцати-тридцатилетних. Все это мне казалось разрушающим эстетику театра, все более набиравшего обороты подлинности существования. А это занимало меня в гораздо большей степени.

Пьеса, написанная Виктором Сергеевичем давным-давно, не потеряла ни грана актуальности своей и сегодня, когда уже девять лет подряд я играю в подвале на Чаплыгина уже не Александра, а Петра Ивановича Адуева, вновь поражаясь тому альянсу, который возникает у нас со зрительным залом. Это взаимопонимание — свидетельство того, что человечество в своем развитии движется по спирали и, таким образом, проблематика время от времени становится поразительно сходной: полагаю, что и в третьем тысячелетии это будет никак не менее актуально. Чужой опыт никого не убеждает, и «Обыкновенная история», случающаяся с людьми, не умеющими отстаивать свои убеждения, достаточно регулярно повторяется. В «Табакерке» я поставил эту пьесу именно по этой причине. Во многом я делал это для Игоря Нефедова, который, как мне казалось, был удивительно подходящим и верно выбранным. Сейчас роль Адуева-младшего очень серьезно и хорошо играет

Женя Миронов.

По сути дела, я играю в пьесе «Обыкновенная история» в общей сложности двадцать пять лет. Кроме «Учителя танцев», где Владимир Зельдин играл тридцать девять лет подряд, кроме «Аленького цветочка» и «Синей птицы», на московских афишах так долго другие названия не задерживались.

Такова необыкновенная история «Обыкновенной истории».

Раневская

Недавно я нашел в своем архиве телеграмму от Фаины Георгиевны Раневской, поздравлявшей нас, участников спектакля «Обыкновенная история», с Государственной премией, и вспомнил еще об одной встрече, щедро подаренной мне судьбой.

Посмотрев «Обыкновенную историю», Раневская на какое-то время увлеклась новым театральным персонажем — молодым актером Табаковым. Хотя мне в то время было тридцать с гаком. Но не в этом дело. Фаина Георгиевна обладала уникальной способностью удивляться и радоваться чужому дарованию, чужим способностям, что для меня было и непривычно, и необыкновенно приятно. Я видел, насколько серьезно она говорила, оценивая наш спектакль. Раневская нежно и хорошо отзывалась о Гале Волчек, о ее режиссуре. Видимо, Фаина Георгиевна знала Галю еще ребенком во время ташкентской эвакуации. «Та самая девочка сделала вот это?!» — восклицала, сияя, великая актриса.

А мне было и тревожно, и радостно и не совсем верилось в реальность происходящего, когда Фаина Георгиевна обратила свои серьезные речи ко мне и дала исчерпывающую характеристику моей работе, используя только высокие степени прилагательных. Обычно, когда люди принимаются высказывать комплименты, я начинаю либо искать на полу тараканов, либо каким-либо ироническим ходом стараюсь разрядить обстановку, переместив центр внимания на самого исполнителя панегирических речей. Но Фаина Георгиевна была одним из немногих людей, с кем ничего подобного у меня не получалось. Когда Раневская говорила, я стоял как завороженный, потребляя все объемы слов и понятий, обрушиваемых ею на мою слабую голову.

Как-то раз Фаина Георгиевна позвонила мне сама с предложением совместной работы на радио по роману Ф. М. Достоевского «Игрок». Конечно, я согласился. Руководила записью радиопередачи, а потом и пластинки режиссер Н. Сухоцкая, близкая приятельница Раневской, доцент ВГИКа. В постановке принимали участие и Михаил Яншин, и Анатолий Кторов, и Алла Покровская, но самой яркой личностью в этом созвездии, несомненно, была Фаина Георгиевна. Возможность общаться, сотрудничать и соотносить себя с действительно великой актрисой — вот что было самым притягательным для меня в этой тревожной и непредсказуемой по результатам работе из-за парадоксального и, конечно, экстраординарного характера Раневской.

Радиозапись мы сделали за необыкновенно короткий период. У всех на удивление все получалось. Единственным человеком, который был действительно недоволен собою и у которого иногда что-то «не выходило», была Фаина Георгиевна. Порой ее охватывало неподдельное, невыдуманное, детское отчаяние от того, что она «плохо» играла. Я сейчас не говорю о результате, зафиксированном на полихлорвиниле, из которого сделана пластинка, а о той неудовлетворенности артиста самим собой, о той тревоге, которая рождается только в том случае, когда человек предельно требователен к себе. Думаю, что подобная взыскательность свойственна лишь тем, кому много дано Богом.

Да, наверное, это были дни счастья. Счастья, которое осознается нами вдруг, когда мы слышим шорох его уходящих шагов. И тогда сразу понимаем, что *такого* никогда не бывает много, а всегда оказывается недостаточно…

Не хочется заполнять воспоминания о Раневской какими-то забавными эпизодами или нелепыми происшествиями.

Я видел Фаину Георгиевну в ее замечательных, гастрольных ролях театра Моссовета, видел в спектакле «Дальше — тишина» по пьесе В. Дельмар, где они вместе с Ростиславом Яновичем Пляттом играли пронзительно-трогательную пару стариков, которых разлучают их собственные дети, отправляя отца в дом престарелых.

Помню себя, зареванного, пришедшего в гримерку к Раневской после этого спектакля. А она, вот этим своим растиражированным подражателями басом сказала мне: «Деточка, какая неудачная затея. Ну зачем надо было приходить сегодня?» Это было до такой степени мило и до такой степени по-актерски, что я тоже, как мог, расцветил свою речь фейерверками из слов и впечатлений, благо, что они были вызваны к жизни совершенно естественным образом именно ею. Есть одна дурная пьеса, где театральный работник, репетируя с молодой актрисой, вспоминает, как играла Стрепетова: *«Дурнушка, маленькая, но как скажет: «С матерью дай проститься!» — и ты уже чувствуешь, что дрожишь, что плачешь, что сердце не может не биться, что горе охватывает театр»*… Вот это горе, охватывающее театр, я испытал на спектакле «Дальше — тишина».

Память переплавляет воспоминания о Фаине Георгиевне в единый временной слиток, от которого и на душе делается тепло, и в горле першить начинает. Остается только сожаление, что был невнимателен или что память твоя несовершенна.

Райкин

Мне приходилось много работать на радио с женщинами — Антониной Ильиной, Лией Веледницкой, Надеждой Киселевой, Розой Иоффе.

Радиопостановку по сказке Шарля Перро «Золушка» ставила Лия Веледницкая. Кого я играл — сейчас уже не помню, а вот на роль Короля был приглашен Аркадий Исаакович Райкин.

И снова я ощутил восторг, оттого что совсем рядом со мной, по другую сторону микрофона, стоит великий артист. Оттого что нас связывает общее дело. От незабываемого чувства сотворчества, сотоварищества.

Оказалось, что у него все, как у нормальных людей: те же сомнения, те же причуды, те же слабости, — но… гений — особая статья. Пушкин писал Вяземскому: *«Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона? слава богу, что потеряны… Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением… Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции… Толпа… в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении.* ***Он мал, как мы, он мерзок***, ***как мы!*** *Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе…»*

Узнаванию Аркадия Исааковича помогали и мои визиты в дом Райкина, и его визиты в «Современник», и его сын, Костя Райкин, ставший актером «Современника».

Аркадий Исаакович приходил на современниковские чаепития в идеальных белых сорочках и элегантно повязанных галстуках. Но за одним столом с нами он существовал несколько отрешенно. Мы из кожи вон лезли, чтобы увлечь его нездешние мысли в русло наших суетных разговоров, и Аркадий Исаакович временами действительно «возвращался» к нам, но вскоре опять «уходил на свободу», и парил, парил, каким-то одному ему ведомым способом достигая горних высей.

Он принес мне такое же количество радости, как и Женя Евстигнеев. Поэтому по сию пору при воспоминании об Аркадии Исааковиче душа моя переполняется мыльными пузырями восторга, которые так и рвутся наружу…

Чтобы попасть в «Современник», очередь занимали с ночи.

«Баллада о невеселом кабачке». Братец Лаймон следит за мисс Амелией.

Пятьдесят лет занятий театром, начиная с драмкружка под руководством Натальи Иосифовны Сухостав, — очень большой срок.

Но думаю, что коэффициент полезного действия от наработанного мною за все эти годы оказался меньшим, чем хотелось, хотя и явно превышал КПД паровоза. Наиболее стоящее

из этих двадцати процентов связано не с тем, что «созрел замысел» или «сначала произошло озарение, а потом была огромная работа по реализации этого замысла, в поте лица своего, не разгибая спины…» и т. д., и т. п. Нет! Самыми стоящими оказываются некие профессиональные откровения, связанные с работой моего подсознания. Я твердо уверен, что в данном конкретном случае надо делать так и только так. А почему — не знаю. И не важно, что *не знаю.* Многое из того, что я делаю на сцене, я вообще никогда не узнавал — *как* надо. А вот ТАК!

«Невеселый кабачок»

Такой странный случай произошел однажды в шестьдесят шестом году, в период работы над пьесой Эдварда Олби «Баллада о невеселом кабачке». Пьеса являлась версификацией драматической повести Карсон Маккалрс, рассказывающей о женщине-гермафродите, о молодом красавце-ковбое Дальнего Запада и о горбуне, калеке и гомосеке, каким и был мой персонаж — братец Лаймон. Любовный треугольник: женщина любит горбуна, красавец-ковбой любит женщину, а братец Лаймон влюблен в ковбоя. И на самом деле, ситуация безвыходно трагическая. Режиссером всего этого апокалипсиса был человек по имени Эйви Эрлендссон, приехавший в СССР из Исландии. На родине он разводил баранов, а потом решил заняться искусством театра, был учеником Марьи Иосифовны Кнебель. Замечательные декорации к спектаклю сделали Миша Аникст и Сережа Бархин — это была одна из первых их работ — странный такой домик, раскрывающийся на три стороны… Так вот, в финале любовный «треугольник» пришел к тому, что Амелия Ивенс, которую играла Галя Волчек, и ковбой Мервин Мейси в исполнении Германа Юшко, дрались на бессрочном, то есть до результата, поединке, дабы понять, кто из них останется жить на свете и любить, а братец Лаймон за всем этим наблюдал. Борьба длилась довольно долго, и, наконец, в какой-то момент, когда казалось, что Амелия вот-вот победит, братец Лаймон выскакивал, как черт из табакерки, отвлекал ее внимание подножкой, укусом или еще чем-то, а в это время соперник наваливался на нее и побеждал. Повергнутая, униженная и раздавленная Амелия лежала и умирала, убитая морально и достаточно поврежденная физически. Тогда ковбой говорил горбуну: «Ну, ты, малыш! За мной!» — и свистел, как собаке. А я по тексту должен был побежать за ним. Вроде бы все ясно и просто. Но на генеральной репетиции, после того как мне свистнули и позвали, я не побежал за ковбоем, а медленно-медленно пополз в сторону Амелии и стал тереться об нее головой — долго, долго, долго… И только потом уже, после третьего окрика, пошел за красавцем-ковбоем.

Проводивший репетицию Олег Николаевич настойчиво и довольно безапелляционно требовал от меня объяснений: «А что это ты делал? Ну что ты делал-то такое?!» В итоге, к сожалению, того момента в спектакле не осталось. Не то чтобы Ефремов не давал этого делать. Мне вдруг стало скучно, обидно, потому что от меня потребовали объяснения такой интимной вещи, которую объяснениями можно только опошлить… Есть некоторые

проявления живой жизни человеческого духа, которые не детерминируются. Хотя можно было бы сказать словами, что я имел в виду: «Прости меня, Амелия, Христа ради». Но зачем? Пьеса эта не была близка Олегу Николаевичу и не очень любима им, а была взята в репертуар как одно из лучших современных произведений мировой драматургии. Вот конкретный пример того, как нежданно-негаданно возникающее на сцене не вытекает из текста, а является продуктом работы подсознания артиста.

Я играл не гомосексуалиста, не инвалида-горбуна, я играл братца Лаймона — человека любящего, стремящегося к любви. И флюиды любви достигали сердец сидящих в зале.

«Балладой о невеселом кабачке» свершился определенный прорыв в эстетике театрального языка, и роль братца Лаймона стоит несколько особняком от всего того, что мне поручалось играть в «Современнике» до и после «Обыкновенной истории» вплоть до семидесятого года. В течение этих лет на театральной грядке «Современника» было достаточно пусто.

Мне приходилось, скажем, быть дублером у Олега Николаевича Ефремова в пьесе «Назначение». Делал я это, по-моему, довольно беспомощно в силу своей тогдашней слишком очевидной молодости. Я был явно не готов к этой роли, потому что в свои неполные тридцать выглядел значительно инфантильнее этого возраста, а Лямину, герою володинской пьесы, было явно ближе к сорока. Сорок лет — тот возраст, который невозможно сыграть, можно только сорокалетним человеком. Когда играешь старика лет семидесяти, ты можешь обмотать шею шарфом, как это гениально делал Михаил Чехов. А меня, вне зависимости от качества моих способностей, по-прежнему с потрохами продавали молодое лицо и проклятая худая шея.

Потом был Маврин в пьесе Зорина «По московскому времени» со следующей репликой на уход со сцены: «Маврин сделал свое дело, Маврин хочет уходить», что, впрочем, являлось свидетельством достоинств драматургической литературы Леонида Зорина, а никак не моих.

В пьесе Розова «С вечера до полудня» мне была поручена довольно интересная роль «всадника», то есть человека бронированно-удачливого, по имени Лева, но в пьесе роль была выписана значительно интереснее, чем вышло потом в моем исполнении.

Можно вспомнить и три роли в так называемой «Трилогии» «Современника» об этапах революционного движения в России — спектаклях «Декабристы», «Народовольцы» и «Большевики».

Никаких открытий ни для меня, ни для зрителей эти роли в себе не несли. Был довольно ординарный Кондратий Рылеев, которого я изображал в «Декабристах», крестьянин в «Народовольцах», и, наконец, Владимир Загорский, секретарь Московского горкома партии, в «Большевиках».

С «Трилогией» связана одна история.

В шестьдесят седьмом году жизнь дала мне невероятный шанс. Но я от него отказался вполне сознательно. Дело было так.

Кинорежиссер, чех, Карел Райш задумал снимать фильм «Айседора» о знаменитой балерине Айседоре Дункан. На главную роль пригласили Ванессу Редгрэйв. И, коль скоро актрису взяли из Англии, на роли любовников героини решено было набирать артистов из тех стран, откуда они были родом в действительности. В Россию — вербовать рекрутов на роль Есенина — была послана жена Райша — замечательная актриса Бетси Блер, француженка, блистательно сыгравшая в голливудском фильме «Марти» вместе с Джеком Лемоном. Эта женщина вышла на меня каким-то странным образом через маму Миши Козакова, Зою Александровну, или, как мы ее называли, маму Зою, которая меня и порекомендовала.

Сценарий, привезенный Бетси Блер, извлекли из недр Госкино, перевели на русский язык и доставили в Министерство культуры, где благодаря расположению «мадам министр» Екатерины Алексеевны Фурцевой и было получено добро на то, чтобы Олег Табаков — артист неполных тридцати двух лет — мог сниматься в роли Сергея Есенина.

Как человек увлекающийся, я тут же стал вовсю размышлять, фантазировать на тему предстоящей работы. Даже придумал три сцены, которых не было в сценарии, позвонил Карелу Райшу, и он с радостью принял мои идеи. Одна касалась чтения стихов в оригинале, а две других были довольно забавными. Мне казалось, что я где-то об этих реальных фактах читал или, оттолкнувшись от прочитанного, дальше фантазировал уже сам. Так родилась сцена, действие которой происходит в одном из городов, где чествуют Айседору, а Есенин, ревнуя к ее успеху и комплексуя по поводу незнания иностранных языков, произносит очередной тост так:

— О чем это они там говорят?

— Милый, не обращай внимания, это комплименты в мой адрес.

Проходит время, он опять пьет:

— Ну так что же, б…, они говорят?

На пятый раз он не выдерживает, понимая, что в этом утверждении себя инициативу перехватить ему не удастся, встает

и запевает:

Вставай, проклятьем заклейменный!
Весь мир голодных и рабов!

И люди в ужасе начинают вставать.

Вторая сцена происходит, когда Есенин возвращается из своих дальних путешествий в Россию и привозит несколько чемоданов в Константиново, к нему по одному приходят его земляки, и он всем раздает подарки. Эта сцена явно родилась из моего эмоционального детского опыта, когда я из окна нашей коммуналки выбрасывал вниз, на «драку собак» игрушки и мелкие вещи. Очень похоже.

Райш был доволен, все шло по любви. У меня уже был на руках контракт.

Пятого ноября я должен был быть в Лондоне — на примерке костюмов, головных уборов, обуви, делать грим. Так случилось, что начало съемок совпало с седьмым ноября, — днем, в который цензура запретила «Современнику» показ премьеры спектакля «Большевики» — нашего подарка партии на ее 50-летие, где я играл одну, отнюдь не главную, роль. Ефремов пошел в горком, я отправился к Екатерине Алексеевне Фурцевой. Женщина-министр согласилась прийти к нам на дневной прогон, устроенный специально для нее, и он ей понравился. Фурцева была человеком удивительной самостоятельности, и, входя в дело, она шла до конца, рискуя всем в ее положении — и креслом, и даже партбилетом.

И тут я понимаю, что не могу оставить, а значит, предать это вовсе не являвшееся выдающимся художественным свершением дело. Но это было дело *моего театра*, который в моей жизни всегда имел первостепенное значение. Олег Николаевич не уговаривал меня. Я сам знал, что мне нельзя уезжать из Москвы. Вместо того чтобы рвануть за своей долей злата, я вместе с коллегами обивал пороги, добиваясь премьеры 7 ноября. Здесь действовала непонятная сейчас мораль другого времени, другого театра, которого давно нет и, может быть, уже никогда и не будет. Один из тех моих поступков, которые я «во дни сомнений, во дни тягостных раздумий» вспоминаю с приятностью.

Я не появился ни в Лондоне, ни в Югославии, где уже начались съемки. Были звонки, угрозы, напоминания о неустойках… А главное, я поставил многих людей в идиотское положение, потому что вся киногруппа с седьмого ноября находилась в Югославии, где снимались все натурные сцены России. В итоге бедный Райш вынужден был второпях взять на

роль Есенина какого-то югославского журналиста, мотавшегося потом по кадру в своей плохонькой дубленке.

Благодаря интеллигентности и благородству Райша неустойку мне платить не пришлось, но тех сорока тысяч фунтов, половину из которых я должен был взять себе, а половину сдать в кассу Госконцерта, я лишился. И по нынешним временам сумма астрономическая. А тогда… Но даже не в сумме дело. Участие в этом фильме означало, что еще в шестьдесят седьмом году я мог стать европейски известным актером, потому что Карел Райш в сочетании с Ванессой Редгрэйв в роли Айседоры составляли слагаемые весьма прогнозируемого, значимого успеха. Моя жизнь, возможно, и сложилась бы по-другому.

Вот так я сам поворачивал свою судьбу.

Прага

Следующий — 68-й — был ознаменован для меня как долгожданным событием, так и весьма тяжелым испытанием.

Меня пригласили сыграть роль Хлестакова за границей, в Праге. Прага тогда была удивительным городом. Театральная жизнь столицы этой маленькой страны была одной из самых значительных и интересных в Европе того времени, наряду с английской, польской, русской. В пражских театрах одновременно работали режиссеры Альфред Радок и Отомар Крейча, художники Ладислав Выходил и Йозеф Свобода — короче говоря, «театральная Мекка», как называли Москву 20-х годов. В Чехословакии того времени произошел настоящий культурный взрыв, разославший свои таланты по всему миру.

Приглашение поступило от театра под названием «Чиногерны клуб». Условие — подготовиться за неделю. Когда я прилетел в Прагу, оказалось, что в один из дней этой недели труппа уезжает в Остраву на выездной спектакль. Таким образом, в моем распоряжении оставалось не семь дней, а шесть. Спешка объяснялась тем, что предыдущий исполнитель роли Хлестакова, врач по образованию, игравший вполне успешно, остался жить в Англии и им необходимо было произвести быструю замену.

Художником спектакля был Либош Груза, режиссером — Гонза Качер, много снимавшийся киноактер, один из знаменитых актеров — участников «пражской весны», известный наряду с Верой Хитиловой, Милошем Форманом, Иржи Менделем и ставший сенатором после бархатной революции.

При чтении пьесы мне, кажется, удалось произвести впечатление на своих коллег. С этого момента началась моя гипертоническая болезнь, видимо, стресс был так силен. Артисты долго аплодировали мне, когда мы закончили читать, но с головкой уже что-то произошло. Мы прорепетировали шесть дней, а потом я целый месяц играл этот спектакль практически ежедневно. Квинтэссенция рецензий в одной из газет была таковой: «Олег Табаков вместе с Моцартом может сказать: «Мои пражане меня понимают». Так обо мне еще не писали… Это был действительно самый большой театральный успех в моей жизни. Когда я уходил со сцены, играл такую безмолвную сцену прощания с домом, гладил сцену, плакал… Сцена длилась примерно минуты две, и примерно столько же длились аплодисменты, когда я уходил. И вообще, было удивительно, что зрители понимали меня, русскоязычного, быстрее, чем чешских актеров.

О чем был Хлестаков? Может быть, о самой главной болезни века… Вы хотите видеть меня таким? Пожалуйста! Могу быть левым, могу быть правым, могу быть центристом, могу быть талантливым, могу быть бездарным, могу быть нежным, могу быть жестоким… Откуда это у меня? Откуда? Это все из жизни.

Однажды в Англии мы с Ефремовым были приглашены на прием в честь дня рождения королевы Елизаветы. Обилие клубники, черешни и отравляющих алкогольных напитков сыграло свою роль: Олег ринулся в бой так смело и активно, что я не смог его ни удержать, ни уберечь, а дамы, которые пели мне комплименты на три или четыре голоса, повышая тесситуру своих партий, довели меня до того, что я, махнув рукой на все и предав своего друга и учителя, пошел получать порции своей славы, становясь на глазах своих изумленных почитателей умнее и талантливее, чем был на самом деле.

Память об этом приеме и была серьезной помощью в моем осознании, как говорят медики, этиологии и патогенеза течения той самой болезни века, которую воплощал собою Хлестаков.

Мы отыграли в Праге почти тридцать спектаклей. При прощании посол СССР в Чехословакии Степан Васильевич Червоненко сказал: «Спасибо, дорогой Олег, ты увозишь с собой медицинское оборудование для шести городских поликлиник». Так что не только славой отечества, но и преумножением финансов Госконцерта закончилась эта поездка.

О постановке «Ревизора» в Праге писали не только пражские газеты, но и европейские — французские, немецкие, итальянские — писали, писали, писали… Готовился проект мирового турне этого спектакля…

Но за февралем приходит август, а в августе танки были введены в Злату Прагу. Естественно, затея мирового турне накрылась медным тазом, и наступили совсем другие времена.

Осенью 68-го года я попал в больницу. Из Чехословакии мне пришли две посылки — подарки, которые я делал своим друзьям в Праге. Как форма протеста против того, что происходило у них в стране. Как ни страшно мне тогда было, прямо из больницы я послал телеграмму Брежневу, протестующую против ввода войск в Чехословакию. Не один я решился тогда на подобное — и Евтушенко, и Вознесенский, и Окуджава, и многие другие выражали свое несогласие.

Мне было больно и обидно, когда мне вернули подарки. Но с другой стороны, я понимал и всю паскудность того, что делал Советский Союз в отношении Чехословакии. Может быть, самое кошмарное во всей этой истории то, что спустя три месяца, когда в ноябре 67-го раздавали так называемые ордена к 50-летию

советской власти, и Евтушенко, мне и другим людям дали по ордену «Знак Почета». Так нам отомстили за выражение протеста. Власть была не только мощной изобретательной, она была, так сказать, макиавеллиевской по дальновидности и непредсказуемости своих ходов. Кому было интересно — давали мы телеграммы им, не давали… Много бы я дал, чтобы иметь силы вернуть эту каинову печать, но нет, на это была кишка тонка. Позже, знакомясь с некоторыми записями Сперанского, наставника Александра I, я обнаружил, что это давно принятый на вооружение дьявольский ход власти. Попробуй отмойся. «Это же наш талантливый советский парень. Вот, только что орденочек получил. Видали?»

Мое награждение орденом «Знак Почета» вызвало неадекватную реакцию в «Современнике»: кто-то отнесся к этому иронически, кто-то саркастически, кому-то это просто не давало жить спокойно долгое время. Это был первый орден в истории театра — до того получали только медали. Весь ужас заключался в том, что театр меня к этой награде не представлял. Что породило довольно большую растерянность и гнев у руководства, поскольку всем известно, как составляются списки награждаемых, как заполняются анкеты, как они утверждаются профсоюзной и партийной организациями, дирекцией, потом все это отправляется в райком, из райкома — в горком профсоюза, а потом в горком партии, в ЦК профсоюза, в отдел культуры ЦК… И вся эта длинная цепь инстанций была заменена одним только росчерком пера. Теперь-то я знаю, что мою фамилию просто внесла в список Алла Михайлова, сотрудница отдела культуры ЦК. Помню гневную растерянность Ефремова, когда я отпрашивался у него для получения этого ордена с репетиции…

Самому факту награждения я не придал большого значения. Но преамбула его получения дала мне много пищи для изучения науки о людях и истории собственной страны.

Впоследствии и комсомол, и государство достаточно регулярно одаривало меня различными наградами. На самом деле я к власти никогда не был близок. Мои отношения с ней всегда шли по касательной. В большинстве случаев это было связано с проблемами «Современника». Больше всего мне приходилось ходить к первому секретарю Московского горкома партии Виктору Васильевичу Гришину — человеку, сыгравшему в восьмидесятом году роковую роль в моей жизни. Я ходил к нему по поводам совсем не личным. То Спесивцев согрешил с какой-то своей ученицей и ему надо было сочетаться с ней ранним браком, а мы с Ефремовым шли объяснять, что работа у артистов такая нервная. То Галину Волчек надо было «пробивать» на должность

главного режиссера.

Та власть была сильно изощренной во зле. Однако и мы сильно изощрялись по ее поводу. Как-то одна моя поклонница очень разволновалась, что мне никак не дают звание народного артиста СССР. А один актер, не буду называть его имени, сказал: «И правильно, язык за зубами держать надо»…

В августе шестьдесят восьмого вместе с танками в Прагу вернулись и советский дипкорпус, и другие компетентные организации, которые должны были продолжать насаждать и утверждать дружбу между творческими объединениями и отдельными творческими особями двух все еще братских стран. Для чего в Чехословакию посылался некий культурный десант, рекрутируемый отнюдь не на добровольных началах. Невод, забрасываемый в среду советской творческой интеллигенции, довольно быстро приближался ко мне. Но я каждый раз исхитрялся скрываться или довольно ловко проделывать дырки в ячейках этой сети. А между тем в тенета попадалась «рыба» все более и более крупная — Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Сергей Юрский, другие известные деятели культуры. И вот наконец очередь дошла и до меня — меня просто, что называется, приперли к стенке в 74-м году. Я понял, что бежать некуда, и выдвинул устроителям намечающейся культурной акции следующее условие моей будущей поездки в Чехословакию: собрать всех тех актеров театра «Чиногерны клуб», с которыми я играл шесть лет назад, в 68-м. Моя хитрость заключалась в том, что я заведомо знал, что мое условие невыполнимо. И вот почему. Один из актеров — Павел Ландовски, игравший городничего Сквозник-Дмухановского, уже давно работал в венском Бургтеатре, находясь за пределами революционной Чехословакии в совершенно «контрреволюционной» Австрии. Я был уверен, что Ландовски им заполучить не удастся и мне никуда ехать не придется.

К тому времени чехословацкие власти сумели развалить замечательную театральную жизнь, расцветшую было в Праге. Людей отлучали от театра и заставляли работать либо автослесарями, либо мойщиками машин, либо сторожами… Да и сам Александр Дубчек, первый секретарь ЦК КПЧ, один из инициаторов и руководителей «процесса реформ» в Чехословакии, в 70-м году уже был исключен из партии и работал техником на лесосеке. Вот что делали с людьми и более высокого общественного положения, что же тогда говорить об актерах… Им не давали играть, попросту заставляя голодать.

Но, несмотря на очевидность разрушений, постигших театральный мир Чехословакии, КПЧ удалось-таки собрать всех

актеров состава 68-го года. О чем и был поставлен в известность ваш покорный слуга. Мне ничего не оставалось, как начинать паковать чемоданы.

Понимая, что прошлого уже не воскресить, я запасся двумя большими банками икры, взял два ящика водки и поехал. Репетировали. А в день спектакля, на котором все уже было «не то» — и труба пониже, и дым пожиже, прежнего народу было все-таки много. Среди зрителей собралось много «контрреволюционеров» — Павел Когоут, Ярослав Востры, Алена Востра, драматург Смочек и многие другие хорошо мне знакомые люди.

После спектакля — банкет, люди выпивают и закусывают, а я с ужасом вижу, как «контрреволюционер» Павел Когоут целуется с «революционеркой» Иржиной Шворцевой, которая к тому времени была председателем союза артистов Чехословакии. Впрочем, подобным занимались не только они, а практически все гости. Головушка моя и от алкоголя, и от увиденного пошла кругом, но позже мне объяснили, что это удивительное явление детерминируется чешским языком и называется вполне литературным глаголом «швейковать» — то есть плутовать, путать карты.

Отшвейковали банкет, и началась мучительная неделя спектаклей, когда я понимал, что все уже не то, а отступать некуда. Но жизнь шла своим чередом, мы играли, а в свободное время ели-пили и развлекали друг друга, как могли. За неделю через мой гостиничный номер прошло довольно много людей, рассказывавших мне о мере маразма, установленной цензурой по приказу КПЧ в театральном цехе после «победы революции».

Одной из главных фигур тогдашней КПЧ, помимо генерального секретаря Густава Гусака, был Басил Биляк, просоветски настроенный партийный деятель, родом с Закарпатской Украины. Один из моих коллег — хулиган и шутник Павел Ландовски — взял и придумал подарить мне ни больше ни меньше чем копию диплома Басила Биляка — второго лица партии КПЧ, выданного ему давным-давно и тихо висевшего в краеведческом музее одной из чешских областей. Из написанного в дипломе следовало, что Биляк в таком-то году получил квалификацию «портного без права шить пиджаки». Естественно, компетентные органы Чехословакии не могли не отреагировать на утечку подобной информации. Накануне моего отъезда ими был устроен маленький налет на мой номер «с целью ограбления», после чего я недосчитался бритвы «Браун», двух галстуков и биляковского диплома. Утром того дня, когда я должен был улетать домой, меня пригласили в ЦК КПЧ к

заведующему отделом культуры ЦК партии Миллеру, или, как его еще называли между собой, «Обермиллеру». Этот человек небольшого роста и плотноватого телосложения народу был известен тем, что подрабатывал написанием порнографических романов. Один из его шедевров, кажется, назывался «Марианна в бане».

Справедливости ради надо заметить, что при нашей беседе присутствовали один из секретарей КПЧ и советник-посланник советского посольства по фамилии Прасолов, человек образованный, по-моему, даже доктор наук и профессор. И вот эти два партийных человека стали приставать ко мне, дескать, расскажи, ну какое у тебя впечатление о чешском театре, ну вот что ты думаешь, ну вот что бы нам такое еще сделать, чтобы еще лучше жилось чешским театральным деятелям… А сами все подливают мне этой своей самогонки. Но у меня есть способность пить крепкие напитки, не пьянея. И я довольно удачно уходил от ответов на вопросы верных партийцев, вдаваясь в детали корпоративной актерской солидарности, доброжелательства чешских зрителей, комфортности моего проживания и прелестей национальной кухни.

Понимая, что наткнулись на нечто непробиваемое, партийные мужи пошли на крайность. Миллер метнулся к книжным стеллажам, дернул несколько корешков, они отвернулись, оказавшись небольшой дверкой в стене. За дверкой находился кран, куда Миллер поднес большой кувшин и залил туда… пиво. Когда меня заставили выпить еще и два литра холодного чешского пива, крыша моя все-таки не удержалась и съехала: я стал рубить правду-матку так, что у присутствующего при этом советника-посланника глаза, что называется, вылезали из орбит…

…Через несколько часов я оказался сидящим в самолете компании «Аэрофлот» рядом с инструктором отдела ЦК, но уже нашей, родной советской партии, Сергеем Апостоловым. Апостолов был человеком компанейским, мы с ним опять-таки выпили и быстро разговорились. Тогда я и ему рассказал о своем возмущении и досаде от того, как руководят культурной жизнью партийные функционеры Чехословакии. На что он ответил: «Конечно-конечно, Олег Павлович, приходите к Василию Филимоновичу Шауре, заведующему отделом культуры ЦК партии, а также к Михаилу Васильевичу Зимянину, секретарю по идеологии и т. д…» Но как только я сошел с трапа самолета в Москве, меня тут же встретили и сообщили, что меня срочно посылают в Дели, членом жюри на кинофестиваль. Времени до отлета оставалось мало, и ЦК КПСС я не посетил.

В Дели я был отправлен вместе в фильмом «Свой среди чужих, чужой среди своих» — способствовать получению награды для этого фильма. Я опять был снабжен большим количеством икры и водки, но успеха не снискал и премии для фильма не добыл.

Зато познакомился с Индирой Ганди и другими знаменитыми людьми того времени. На том кинофестивале я впервые встретился с замечательным индийским режиссером Сатьяджитом Реем, с живым классиком американского кино Фрэнком Капрой, с прекрасным, интеллигентным и талантливым Кшиштофом Занусси, с которым дружу до сих пор…

В Дели я очень хорошо провел время и даже побывал на приеме у Раджа Капура. В холле дома, где проходил прием, стояли два огромных слона, сделанные из жженого сахара. Они держали хоботами, как бы намереваясь сожрать, две большие банки с русской черной икрой, из чего я заключил, что Радж Капур — человек не только хороших актерских, но и неплохих имущественных возможностей. Что и подтвердилось, когда я зашел дальше, за слонов. За богатым столом было выпито так много, что меня даже смогли заставить петь под оркестр некую русскую песню. Но какую конкретно — «Шумел камыш», «Подмосковные вечера» или «Гимн демократической молодежи», — не помню…

Вернувшись на родину не то чтобы на щите, но и не со щитом, в Москве я окунулся в обычные дела. И вдруг — звонок. «Знаете, Олег Павлович… вот тут ВЧ-грамма пришла на имя Леонида Ильича Брежнева… От члена политбюро ЦК КПЧ Басила Биляка. В ней говорится, что во время командировки в Чехословакию вы встречались с выбывшими из рядов КПЧ контрреволюционерами…» Далее был перечислен ряд «контрреволюционеров», с которыми я действительно встречался в Праге.

Не могу сказать, что московские партийцы горели желанием наказать меня: кому приятно, если из другого государства указывают, что и как надо делать с известным артистом, нарушившим партийную дисциплину в братской столице. Но моих ровесников из отдела культуры ЦК все больше и больше припирали к стенке — дескать, давайте, принимайте меры к Табакову. Тянулись эти прения несколько месяцев. Но вот однажды, во время съемок на «Мосфильме», меня опять позвали к телефону. Перепуганный и взволнованный Петя Щербаков, секретарь парторганизации «Современника», сообщил, что вечером нас с ним ждут в Бауманском райкоме партии. Съемки кончились довольно поздно, и я как был, прямо со студии,

заявился на бюро райкома, одетый в джинсовый костюм, явно не соответствовавший серьезности мероприятия. Туда-то уж все пришли в костюмах и галстуках — бедный Петя Щербаков с белым лицом, замначальника управления культуры исполкома Моссовета Михаил Сергеевич Шкодин, замминистра культуры по международным делам Владимир Попов и многие другие. Петя показал проект решения бюро райкома партии, по которому мне грозил «строгий выговор с занесением в личное дело». При Сталине после такого «диагноза» человека просто увозили в фургоне с надписью «Хлеб» или «Молоко».

Стою, жду, понимаю, что каким-то образом происходящее со мной должно отразиться и на театре, где я пятый год являюсь директором.

И вот в зале заседаний начался «спектакль».

Должен заметить, что Бауманский райком был на особом счету: в этом центральном райкоме столицы на учете состоял сам Леонид Ильич, не говоря обо всем аппарате ЦК. В глазах собравшихся это было чрезвычайно важным обстоятельством.

Первый секретарь райкома Валентин Николаевич Макеев был человеком очень добрым, хорошо относился и ко мне, и к «Современнику». Он вел заседание — изложил суть письма Басила Биляка, а потом спросил: «Что нам делать, товарищи?» — и вопросительно посмотрел на членов бюро. А те, повинуясь «классовому чувству» и незамутненному движению души, начали рьяно клеймить еретика. Вначале выступила передовица — ткачиха, героиня труда, потом генерал — начальник военной академии, а затем, сорвавшись с цепи, вся эта вдохновенная свора попыталась вырвать клочки из моих бедер и низа живота.

В подобных случаях я обычно внутренне собираюсь. И до того момента, как может рухнуть «заслонка», сохраняю достаточно сил, чтобы не обращать внимания на происходящее.

Когда четвертый по счету выступающий намеревался в праведном гневе высказать все, что мне, вероотступнику, полагалось, со своего места вдруг поднялся Макеев: «Но с другой стороны, товарищи, русский художник — человек противоречивый. Вспомните Федора Ивановича Шаляпина…» Участники «представления» застыли в немой сцене. До смерти не забуду глаз присутствовавших: «Да что ж ты, гад, сразу-то не предупредил, как оно повернется…»

Все кончилось тем, что мне объявили обыкновенный выговор без занесения. И о нем довольно быстро забыли. Партия не захотела ссориться с «любимым артистом» советского народа.

К тридцати трем годам мои общественно-политические взгляды вполне сформировались. Я, как и многие тогда, бредил

Солженицыным, его повесть «Один день Ивана Денисовича» была для меня тем самым Рубиконом, который поделил мою жизнь на «до» ее публикации и «после». Об этом же, кстати, говорила в свое время и Анна Андреевна Ахматова.

Солженицын, Ахматова, Пастернак — вот мои университеты духа, ставшие доступными только с наступлением «оттепели» в стране, когда их стал печатать «Новый мир». «Новый мир» Твардовского, как и наш «Современник», был «птенцом гнезда Хрущева».

Каждый номер журнала ожидался в величайшем томлении и мгновенно проглатывался от корки до корки. На журнал были установлены лимиты, но меня благодаря «лицу», подписывали вне всяких ограничений. До сих пор в моей библиотеке существуют переплетенные в ситцевые сарафанные обложки Семин, Быков, Катаев — все из «Нового мира», в основном определявшего круг моего чтения.

И в это же самое время — в 63-м или 64-м году — Олег Николаевич предложил нам с Евстигнеевым вступить в партию, мотивируя свое предложение тем, что, если у нас не будет своей первичной парторганизации, не получится дело, не выживет театр. И мы стали членами КПСС, доверяя Олегу безраздельно. Нам, при наличии Ефремова, никаких политических надстроек не требовалось. Партийность была необходимой данью времени.

А к концу 68-го я уже прошел все общественные должности в «Современнике»: был и комсоргом, и предместкома, потом стал парторгом. В парторганизацию входили Ефремов, Мила Иванова, Леня Эрман, пожарники какие-то, Женя Евстигнеев, Петя Щербаков, Валера Хлевинский, зав. монтировочным цехом Маланин. Хорошая первичная партячейка. Для коллектива мы старались.

Рождение каждого театра обусловливается состоянием общества. В том историческом пространстве, в котором возник и существовал «Современник», общественная борьба слагалась из борьбы легенды об апостольской невинности Владимира Ильича Ульянова-Ленина и катастрофической гиньольной вины и жестокости, которая была связана с фигурой Иосифа Виссарионовича Джугашвили-Сталина. «Хороший» Ленин и «плохой» Сталин, искажавший «хорошего» Ленина — это, по сути дела, и было поле сражения, в котором, конечно, принимал участие «Современник». Но особенности моего человеческого и обывательского развития были отмечены большим знанием того, что «и раввин, и капуцин одинаково воняют». Эта цитата из стихотворения Гейне «Диспут» наиболее применима к этим двум фигурам российской истории. Поэтому и взгляд мой на

происходящее был более трезвым.

А вот Таганка, например, родилась в середине шестидесятых на гребне политической двусмыслицы, когда все происходившее на сцене подпитывалось жизненными ассоциациями. Квинтэссенцией подобного подхода к делу стал спектакль «Смерть Тарелкина» в театре Маяковского. Я смотрел его из директорской ложи, а позади меня две вполне образованные женщины до боли сжимали друг другу руки и возбужденно шептали: «Ты понимаешь, *что* происходит? Ты понимаешь, что они имеют в виду?!»

Слава богу, в «Современнике» подобного было много меньше. Даже играя «Голого короля», Евстигнеев никогда не держал в голове Хрущева. Он играл идиота, сидящего на вершине власти. Но идиота гуманизированного. Это отражало и жизненный, и национальный опыт, но не носило характер принуждения: делай с нами, думай, как мы. Все-таки мы из школы Художественного театра, где другая стилистика, другая система метафор и иносказаний. Был же случай, когда Тарханов и Москвин разделись догола и улеглись перед номером Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой, а когда она вышла, загнусавили: «Мы — подки-идыши, мы — подки-идыши»… Вот это да! Умение обыгрывать ситуацию, постоянная готовность к экспромту пронизывали атмосферу «Современника».

Между тем наш театр жил тогда очень своеобразно.

Атмосфера влюбленности и счастье от сознания общего дела ушли. По сути, это был уже придуманный мир, всячески реанимируемый Ефремовым.

Конечно, с высоты шестидесяти пяти лет любые заблуждения становятся особенно очевидными.

«Современник» существовал как чрезвычайно демократическая, я бы даже сказал, социалистическая единица. Основным принципом нашей жизни был коллективизм, выражавшийся в ежегодных обсуждениях итогов сезона, когда детально рассматривалась работа каждого актера. Одно время даже пересматривалась заработная плата. Допустим, по государственным нормам нам полагалась одна заработная плата, а в результате наших ночных бдений эта сумма увеличивалась или уменьшалась. Так, однажды Евстигнееву и мне было отказано в звании «первых артистов» с соответствующими оргвыводами. И мы с Женей сдавали в кассу театра по двадцать или двадцать пять рублей в течение целого года, чтобы эти деньги доплачивались другим актерам. Потом эта затея, конечно, рухнула.

Демократии в театре быть не должно

Олег Ефремов — человек высокой судьбы. Просто в силу характера он иногда боролся со сталинизмом сталинскими же методами. Одной из главных его ошибок было стремление перераспределять блага, даваемые нам государством, среди актеров труппы. Он всегда выделял Евстигнеева и меня. Но поскольку начинали все-таки несколько человек вместе, то необходимо было поддерживать некий баланс. Эта необходимость всегда существует в театре, но чем она меньше, тем лучше, потому что тогда и вранья получается меньше — ведь все же понимают, кто есть кто. Ефремову же казалось, что другие должны быть отмечены раньше, и на протяжении первых лет он искусственно поддерживал коллективизм, некую усредненность артистов. А *демократии в театре быть не должно.* Потому что естественным результатом этой искусственности бывают уродливые плоды.

Все эти институты свободного волеизъявления каждого, безусловно, были нужны, но только для того чтобы выстроить определенную систему координат, подтверждавшую, что все в коллективе «одной крови», как сказано в «Маугли». Но подобное уместно лишь на первых порах развития студийного театрального организма, в его «ночной», полулегальный период. Дальше, как показывает мой опыт пятидесяти летней театральной практики, постановки спектаклей и, наконец, обыкновенного наблюдения за успехами разных коллективов, происходит некое расслоение, дифференциация. Ведь в профессии не все идут одинаково: кто-то продвигается стремительно; кто-то — медленно; кто-то вообще никогда не сдвинется с места; а кто-то с самого начала может взять высоту, недоступную большинству остальных студийцев.

Важнейшим условием общего роста в театре — во всяком случае, роста способных людей — является ситуация, когда в коллективе прорывается вперед кто-то один. Я понял это довольно рано, когда почувствовал, что понятие «коллектив единомышленников» уже неприменимо к «Современнику». Что иногда противопоставление индивидуальности коллективу и есть благо, как будирование сомнений, как фактор развития. Мои оценки того, что делалось в театре, довольно часто расходились с оценками моих товарищей. Но тогда я еще никому об этом не говорил, а когда спрашивали — уклонялся.

Долгое время, выдавая себя за коллективиста, я поддерживал Ефремова. Любя его, честно пытался верить в постулаты, внушаемые нам Олегом Николаевичем. Его влияние оказалось

таким сильным, что на первых порах существования нашего подвала я даже попытался создать в своей студии правление, с помощью которого предполагал насаждать коллективные формы управления театром и которое в течение трех лет сам же и уничтожал. Оно отмерло, потому что *театр не может быть управляемым коллективно* — точно так же, как весьма маловероятным мне представляется, что вообще что-либо может управляться таким образом. Коллективное управление — значит, безответственное, или же «управляющий» коллектив — лишь статисты, не обладающие властью, а на самом деле управляет кто-то один.

Теперь я попытаюсь порассуждать о том, к чему все это привело.

Прежде всего — к тому, что в театре отсутствовали новые художественные задачи, появляющиеся только в результате работы над качественно новым драматургическим материалом. Шекспира нельзя играть, как Володина, а Мольера — как Розова. При освоении нового автора рождаются новые художественные задачи, касающиеся и формы, и манеры, и пластики, и ритма жизни на сцене, наконец. Элементарные вещи, но давно преданные забвению в русском театре и время от времени случайно рождающиеся в лучших спектаклях Георгия Товстоногова, Петра Фоменко, Камы Гинкаса, Марка Захарова или Валерия Фокина. Это случалось и в спектаклях Галины Волчек — «Обыкновенной истории», «На дне», «Двое на качелях». Это было и в одном из первых спектаклей подвала «Прощай, Маугли!», поставленного К. Райкиным и А. Дрозниным. Всерьез познавая литературный материал нового автора, театр рождает новый театральный язык, обогащая свой профессиональный арсенал.

«Современник» с сильным запозданием пришел к классике, то есть к тому литературному материалу, к тем драматическим текстам, которые, может быть, как ничто другое, позволяют сделать реальные шаги в освоении профессии. «Обыкновенная история», поставленная Галей Волчек в 1966 году, опоздала если не на девять, то на пять-шесть лет точно.

Еще в самые первые годы Студии молодых актеров мы с Женей Евстигнеевым раздобыли вырванную из школьной хрестоматии, сброшюрованную пьесу «Ревизор», читали ее вслух, хохотали, наслаждаясь гениальностью гоголевского текста, ощущая почти физиологическую потребность пропускать его через себя. Были и желание, и готовность сыграть это. Да и расходилась пьеса просто замечательно: Городничий — Ефремов, Осип — Евстигнеев (впрочем, Евстигнеев мог играть и

Городничего, и Земляникy — да почти все роли), Анна Андреевна — Галя Волчек, Марья Антоновна — Нина Дорошина, Хлестаков — я, ну и так далее, и так далее. Лишив себя всего этого, «Современник» не просто застрял, он начал топтаться на месте. Уже на третьем году жизни «Современника» слова «гражданское», «гражданственность», «гражданин», «художник-гражданин» превратились для меня в полигон для иронии и сарказма. Я очень успешно показывал «художников-граждан» театра, делая это более или менее обидно для тех, кто был героем показов. Ну, какой хрен гражданин? Хорошо, гражданин, но гражданином-то ты быть обязан! Я имею в виду сейчас не какого-то конкретного человека, а целое явление, ставшее тормозом для развития театра.

Мы никогда не обсуждали с Ефремовым вопрос, почему «Ревизор» не ставится у нас в театре. Мне казалось, что события, связанные с успехом моего Хлестакова в Праге, должны естественным образом привести к тому, что этот спектакль появится в «Современнике». Но этого не произошло. Я не предлагал, ожидая, что предложат другие, а оказалось, что никому это не нужно. Хотя мне никогда не казалось — ах! — чем-то таким важным лично для меня — обязательно сыграть Хлестакова здесь. Я-то знал, *как* и что это было в Праге, и честолюбие мое было давно уже удовлетворено. Меня видел мой учитель Василий Осипович Топорков, видели оказавшиеся в Праге мхатовцы, Георгий Товстоногов, Евгений Лебедев (БДТ как раз был на гастролях в Чехословакии), и наконец, сам Ефремов — я специально договаривался с театром, и его вызывали в Прагу.

В шестьдесят втором или шестьдесят третьем году Ефремов собирался ставить «Горе от ума». Как и «Ревизор», пьеса замечательно расходилась в труппе: Софья — Алла Покровская, Фамусов — Евстигнеев, Скалозуб — Петя Щербаков, Чацкий — Игорь Кваша, Молчалин — я. Остальное угадывалось абсолютно — кто был кто в тот момент.

Но из творческих планов театра Грибоедов был вытеснен замечательной, правда, пьесой Володина «Назначение», одной из самых современных в художественном и этическом отношении пьес тогдашнего «Современника».

А когда я пришел на «Горе от ума» в БДТ, спектакль тронул меня до слез — до такой степени он был живым, энергоемким. Я увидел, что это было *наше* распределение ролей по амплуа, по смыслу, — у нас оно было бы даже более радикальным. Кто-то был лучше у них, кто-то — у нас, возможно, по природным данным, но концепция была похожей. Допускаю, что это объяснялось тем, что Олег Николаевич делился с Товстоноговым

мыслями о своей предполагаемой постановке, когда они вместе ездили на Кубу и в США, а такие вещи волей-неволей передаются. Как утверждал Михаил Шатров: «Борьба в партии — это не взаимное отталкивание, а взаимное воздействие». Вот такое воздействие, по всей видимости, и произошло.

Позже я понял, какую серьезную методологическую, тактическую, стратегическую ошибку совершил Ефремов, не поставив тогда «Ревизора», не реализовав планов в отношении «Горя от ума». Тогда он просто почувствовал, какой новый импульс могло дать театру обращение к классическому материалу.

Классика не самого первого ряда — «Обыкновенная история» в постановке Волчек и была таким конкретным и убедительным ответом на вопрос, что на самом деле было нужно театру. Ведь в конечном итоге, кроме качества драматических сцен, диалогов, театральная литература является вместилищем эмоций, резервуаром чувствований. Классика требует, несомненно, большей амплитуды душевных колебаний, давая артисту *значительные возможности.* Даже такой гениальный актер, как Михаил Чехов, переигравший много замечательных ролей, по-настоящему раскрылся только в Хлестакове, где все увидели взлетно-подъемную силу его крыльев.

Я пытался объяснить все это, но пробиться к умам «современников», прежде всего Ефремова, мне так и не удалось. Было явное расхождение между тем, что было очевидно мне, и тем, что казалось моим товарищам. Может быть, мои речи воспринимались ими и до сих пор воспринимаются как некая претензия на исключительность положения? В какой-то степени так оно и было. Но если успех «Обыкновенной истории» и сопоставим по размаху с успехом «Назначения» или «Традиционного сбора», то в качественном отношении он был результатом нового профессионального шага, осуществленного режиссером и занятыми в спектакле артистами. Если бы после этого в репертуар был взят какой-нибудь «Эрик XIV», или «Ричард III», или «Три сестры», или даже Горький, то театр совершил бы очевидный прорыв. А так, «Обыкновенная история», взлетев, была обречена совершать полет в одиночестве. Упорно не замечалось и не понималось то, что гражданский пафос спектаклей «Современника», так пронзительно выразившийся в «Назначении» и в «Традиционном сборе», в «Обыкновенной истории» неожиданно приобрел характер вневременной и спектакль оказался самым что ни на есть современным.

Сказать об этом сейчас — как занозу из сердца вынуть.

В результате у большинства актеров труппы движения,

соразмерного возрасту и потенциальным возможностям, не произошло. Развитие и углубление их актерских умений мало прирастало, а в работе все чаще использовались некие наработанные годами штампы. Для достижения прогресса требовалось не просто обращение к классическому наследию, а к чему-то, что резко бы отличалось по своим этическим и эстетическим устремлениям от «гражданского кодекса», который доминировал в «Современнике» в течение первых восьми или даже десяти лет. Проявляя явное инакомыслие, я заговорил об этом вслух.

Я полагал, что мы, обедняя репертуар, ставим перед собой мало задач формотворчества, о чем опять-таки не раз говорил на обсуждениях художественной деятельности театра. Евстигнеев, Сергачев, Паулус, я могли самостоятельно пробовать себя в этом, потому что наши опыты по приданию формы тому, что нам поручалось в театре, были удачными. И это нас интересовало. Кстати, за увлечение формой Ефремов называл меня еретиком, иногда клоуном, иногда советовал идти работать в оперетту. А я имел в виду то, что спектакль «Всегда в продаже» нельзя делать по рецептам «Голого короля». Я не ставлю знака равенства между той и другой постановкой, но многое было *набрано.* Некая сюрреальность литературного текста явно требовала большей смелости, большего стремления «отряхнуть его прах с наших ног», то есть прах вчерашних успехов, и попытаться сделать нечто совершенно невиданное и неслыханное.

Для меня все-таки, в силу, может быть, легкомыслия, а может, еще каких-то неведомых причин, самым интересным была езда в незнаемое. Вот от этого я получал, как молодые люди говорят, кайф. Иногда мне это удавалось, иногда — не очень, иногда вовсе не удавалось, но это не отменяло самой моей потребности заниматься этим.

На одном из наших ночных «сейшенов», еще в 67-м году, Ефремов вдруг сказал: «Ну, вы вообще все здесь мертвые, вот только Лелик еще живой». Как я должен был реагировать? Для меня, человека честолюбивого, это означало, что я исчерпал представления о том, куда же мне надо стремиться. Еще живой… Это что, потолок, на который я способен? Не хочу! Наутро я позвонил Лене Эрману — нашему директору-распорядителю, и сказал: «Ты знаешь, а я, наверное, уйду из театра». Но потом кино закружило, отвлекло от черных мыслей, и я на время перестал об этом думать.

Это стремление постоянно осваивать новые высоты в профессии привело меня к делу, казалось, совершенно

неожиданному.

Году в шестьдесят третьем, кажется, «Современник» набрал свою первую студию в Школе-студии МХАТ. Но набрали и обучали курс плохо, что стало особенно очевидным в конце обучения — 67–68-м годах. «Покрывать грехи» рекрутировали Виктора Сергачева, Галю Волчек, Милу Иванову и меня. Мне досталось ставить дипломный спектакль по пьесе Гоголя «Женитьба» — я ее сам выбрал по причине какого-то особого восторга — именно восторга, — который испытываю от текстов Николая Васильевича и от нашего полного совпадения групп крови, как, во всяком случае, кажется мне. Спектакль получился хулиганским и достаточно формалистским, несмотря на наивность формализма и всех элементов, которые в нем присутствовали: и отчаянно-современной записи «Калинки-малинки», сделанной композитором Борисом Рычковым, и выноса на сцену портрета Гоголя, и поклонов сегодняшнему зрителю этим самым портретом. Там, кстати говоря, один из дипломников — Паша Иванов — играл женщину, тетку Агафьи.

«Женитьба» имела успех у зрителей, но в начале лета, когда на традиционных ночных бдениях в «Современнике» мы обсуждали итоги нашего сезонного периода творчества, она в репертуар взята не была. Уж слишком очевидным было мое инакомыслие по отношению к методологии тогдашнего «Современника», и прежде всего, к методологии, исповедуемой Ефремовым, чьи вкусы процентов на девяносто, а то и больше определяли умонастроения и эстетические пристрастия коллектива. Я был не просто обижен, а разгневался. Получил командировку от ЦК комсомола в Сибирь и повез спектакль в Иркутск, Ангарск, Братск, сибирское Усолье, где его очень хорошо приняли. Интересно, что и на будущее дипломников это повлияло. Актер МХАТа Сергей Сазонтьев играл там Кочкарева, а Рогволд Суховерко, впоследствии ставший актером «Современника», — Подколесина.

Не бог весть, какой был спектакль, но эти так широко и подробно описанные потом в критической театральной литературе «маленькие люди» — Жевакин, Онучкин, Яичница, — на самом деле впервые были рассмотрены нами в той работе именно как маленькие, бедные люди. *Это* было сделано в студенческом дипломном спектакле. А «Современник» нас не принял.

По сути два года, 68-й и 69-й, были годами охлаждения наших взаимоотношений с Ефремовым. Почему это произошло? Наверное, я стал взрослым, стал меньше зависеть от того, что

думал или говорил он. После вполне естественного обрезания пуповины началась моя автономная, самостоятельная жизнь.

Все это привело к тому, что на протяжении почти двух лет перед уходом Олега Николаевича во МХАТ у меня практически не было новых ролей в театре. Кроме того, что Галя Волчек дала мне роль Татарина в своем спектакле «На дне». Володя Салюк по этому поводу написал эпиграмму:

Табаков сыграл татарина,
Это вроде нам подарено.
Не игра, а происшествие,
Вновь вершина у горы.
Ждите нового нашествия
После этакой игры.

За тот же отрезок времени я снялся в невесть скольких кинофильмах и еще чего-то делал, делал и делал. Это я к тому, что, когда свербит, невозможно бездействовать. Так или иначе, неукротимое желание работать все равно прорвется в той или иной производственной сфере. Но если человек ничего не делает, ничего не предпринимает к тому, чтобы работать, — это сигнал тревоги, потому что *не хотеть работать — ненормально.* Это просто невозможно. Повторяю еще раз: ничто в жизни не мучило меня так, как ощущение собственной потенции.

У меня никогда не было так называемого «свободного времени». А если и появлялся небольшой отрезок — сразу же находилось дело. В семидесятых годах вместе с моим другом, замечательным режиссером Владимиром Храмовым, мы придумали и записали на телевидении «Конька-Горбунка» и «Василия Теркина» — моноспектакли, где я читал Ершова и Твардовского. Идея родилась при явном влиянии детских впечатлений от услышанного по радио в исполнении Дмитрия Орлова. Судя по отзывам, обе наши работы вполне удались.

Мой друг Володя Храмов… Однокурсник Владимира Андреева, руководителя театра Ермоловой, ученик Андрея Михайловича Лобанова. Артист, замечательный режиссер телевидения.

Он ворвался в мою жизнь — забавный, смешной человек, с лицом, одновременно похожим и на Штейбла, и на Гурвинека[2]. Умница, талант, женолюб. Мне кажется, он переоценивал мои реальные актерские возможности и хотел видеть меня в огромном количестве ролей, начиная от военного комиссара в рассказе Твардовского и заканчивая «Гамлетом», которого хотел со мной поставить.

Я возражал, честно признаваясь, что не люблю Гамлета применительно к себе. Что у меня другие пристрастия. Возможно, я еще мог бы, с большим трудом сделав над собою усилие, согласиться в юности на Ромео. Но Гамлет… Нет. Зануда — тянет, тянет. Действовать надо, зарезать к чертовой матери этого Клавдия и всех этих, а он… Не мое…

А у Володи был приготовлен целый репертуар того, что мне надо было сыграть. Он смотрел все мои работы по многу раз, много говорил со мной об этом, что-то рассказывал. По-моему, он и сам был очень талантливым актером, но его режиссерское дарование было не менее мощным.

Только у нас в России с талантами обходятся так расточительно. Володе театром надо было руководить, и делал бы он это много лучше иных коллег, ибо обладал не только талантом, но и способностью отвечать за дело и вкусом к «поворачиванию» актера еще неведомыми сторонами дарования.

Он стал педагогом на курсе, который я вел в ГИТИСе, потом пришел работать в Школу-студию МХАТ, занимался с моими студийцами в подвале.

Смерть вырвала его из моей жизни самым жестоким образом. Он долго и мучительно болел. За несколько дней до смерти написал мне страшную записку: «Ну что же, Олежек. Пришло время прощаться…»

Мы хоронили Володю всей студией на одном из новых отдаленных кладбищ Москвы, на совершенно пустынном, голом месте. Долг мой перед Володей еще не оплачен…

…«Если я заболею, к врачам обращаться не стану. Обращусь я к друзьям, не сочтите, что это в бреду…» Володя Храмов, Гарик Леонтьев, Володя Глаголев, Слава Нефедов, Миша Свердлов, Юра Гольдман, Мара и Зорик Городецкие, Марик Кауфман, Сергей Дистергоф, Аня и Валя Строяковские, Юра Филиппов из Иркутска, Толя Павлов из Екатеринбурга, Виталий Мащийкий, Сережа Глинка — мои верные и надежные друзья. Хотелось бы как-нибудь собрать их вместе. Конечно, очень жалко, что среди них не будет ни Володи Храмова, ни Юры Гольдмана, ни Миши Свердлова… И тем не менее — о них «надо говорить не с жалостью — «их нет», а с благодарностию «были». Друзья — одна из немалых и дорогих наград, которые давала мне жизнь…

Ефремов уходит

В семидесятом году Олег Николаевич, уходивший из «Современника» руководить МХАТом, пригласил труппу последовать за ним. На мой взгляд, предложение было чистой формальностью, поскольку никакой возможности взять всю труппу во МХАТ не было — в лучшем случае взяли бы пятерых, семерых или четырех с половиной человек, в то время как остальные сорок должны были бы оставаться не у дел. Им суждено было распасться, раствориться во времени. И это было нечестно по отношению к ним.

Творческие победы «Современника» того времени выглядели не лучшим образом. Постановки Ефремовым «С вечера до полудня» и первого варианта чеховской «Чайки» были такие… «утомленные солнцем», я бы так сказал. И никакой надежды, что эта ситуация переменится или станет иной с нашим переходом не было. Скорее, наоборот, МХАТ имел собственную огромную труппу в сто двадцать человек, а тут еще и мы…

У зрителей эти два театра пользовались разным спросом: даже тогда, в период некоторого затишья, люди занимали очередь за билетами в «Современник» с ночи, а во МХАТе билеты продавались свободно, и зрительный зал нередко был, сформулирую осторожно, незаполненным.

Да и попросту говоря, мною двигала обида, что четырнадцать лучших лет жизни, отданных «Современнику», почему-то должны пойти псу под хвост.

Я отказался. Отказался и Женя Евстигнеев. Думаю, что на решение остальных артистов «Современника» не идти за Ефремовым во МХАТ повлияла наша с Евстигнеевым позиция. И надо было срочно что-то делать, действовать, предпринимать, чтобы «Современник» выжил.

Тогда я решил стать директором театра. Не сам себя предложил, а согласился на предложение — если бы этого не было, вряд ли бы я решился самостоятельно принести себя на заклание. Для чего? Чтобы и самому себе, и Олегу Николаевичу доказать, что мы способны жить дальше и без него. Вопрос был не в том, что мы сможем жить лучше без Ефремова, а в том, как мы сможем сохранить театр. Что, собственно, и было сделано с большей или меньшей мерой художественной убедительности. Решение мое было достаточно неожиданным: преуспевающий актер, «не вылезающий» из кино, один из ведущих актеров театра. А что такое директор? Это человек, который должен ублажать труппу…

Я был тогда этаким «любимцем партии и народа». Как написал Гейдар Алиев, когда мы были на гастролях в Баку: «Я не знал, Олег Табаков, любимец партии, народа, что обаятелен таков, что помнить Вас мы будем годы». И зачитал это на роскошном приеме у первого секретаря ЦК партии Азербайджана, который одной бровью давал сигнал, чтобы пел соловей Рашид Бейбутов, а когда какая-то народная артистка заартачилась, он поднял вторую бровь, и она заголосила…

Итак, директорство меня не пугало. Уже был привычный опыт общественной работы, которую я вел с первого дня жизни в театре.

Назначение

Перед тем, как утвердить меня в должности, меня пригласили в горком партии и начали со мной беседовать, вроде того, не наследую ли я театр. Я объяснил, что наследовать театр не могу, поскольку у меня практически нет режиссерских работ — к тому времени я поставил только «странный» спектакль «Белоснежка и семь гномов», да и то выпускал его Олег Николаевич — и что я решил стать директором «Современника», а не главным режиссером.

Информация о том, что Олег Ефремов назначен художественным руководителем МХАТа, а Олег Табаков — директором театра «Современник», была напечатана в газетах одновременно.

Серьезного отношения к моему назначению у моих коллег не было. «Лелик — директор? Ну, во-первых, он мудак, что согласился. Он же один из первых артистов, а первых артистов надо холить, лелеять, соблазнять ролями, званиями поощрять, квартирами. А он взял и нахлобучил на себя эти обязанности. Зачем ему это нужно?» Другие восклицали: «Как это?! — один из нас в одночасье становится главным?» Для людей актерского цеха коллега-директор — нечто весьма неприличное и странное.

И в то же время, если спокойно взглянуть на то же самое явление с точки зрения фактов, то надо сказать, что шесть с половиной лет моего директорства были для «Современника» не самой худшей порой. Ничего экстраординарного или сверхъестественного я не делал, просто был нормальным интеллигентным человеком, который согласился быть «ассенизатором и водовозом» в уготованной театру щекотливой ситуации. И, как мне кажется, успел сделать немало.

В самом начале моего директорства произошел конфликт с Ефремовым.

После его ухода функции главного режиссера исполняла художественная коллегия в составе: Евстигнеев, Табаков, Волчек, Кваша, Толмачева и Мягков. И вот однажды, придя на заседание нашей коллегии, мучительно решавшей некие проблемы, Олег Николаевич заявил: вы, дескать, тут рассуждаете, а Лелик Табаков-то уже согласился сесть на мое место, то есть занять место главного режиссера и художественного руководителя. А это было неправдой. Я давал согласие занять место директора, что составляет существенную разницу, ибо в моем согласии стать директором заключалась вера в сообразительность мозгов, в пробивную силу своего «кинолица» и то доверие, которое я

вызывал у власть предержащих. Что называется, схватив Олега Николаевича за руку, я повлек его в горком партии, ибо на вопрос, откуда у него такая информация, он недвусмысленно сослался на конкретную организацию. Там ему, конечно, подтвердили, что я говорю правду, но, как догадываются мои читатели, заявление Ефремова, уже произнесенное вслух, оказалось мощным средством, дезавуирующим доверие моих товарищей. Они стали возмущаться: «Как, он еще и художественным руководителем хочет быть?!» — на что в сознании коллег я никак не годился. Может, они и правы были в своих сомнениях насчет моих потенциальных возможностей. Но тогда я бы и сам не взялся за художественное руководство, потому что меня не слишком устраивало положение дел в «Современнике». Было гораздо важнее доказать способность театра жить самостоятельно и полноценно.

Что осложнилось еще и следующим.

Евстигнеев, проагитировав вместе со мной за автономию, спустя шесть-восемь месяцев торжественно свалил во МХАТ. В его заявлении было написано, что он всегда мечтал сыграть роль вождя мирового пролетариата Владимира Ильича Ленина. Но я-то знал Женю: слишком талантлив он был для того, чтобы мечтать о роли Ленина. Это была такая хитрая формулировка, подсказанная Олегом Николаевичем, чтобы снять все вопросы. Конечно, руководители понимали, что со стороны Ефремова это была попытка развала театра. Евстигнеев был слишком мощной фигурой, без которой «Современник» сразу ослаб. Если бы вместе с ним ушел еще и я, на том бы и закончился театр. При всем моем уважении к товарищам по «Современнику». Мы с Евстигнеевым играли разные, но в одинаковой степени приваживающие зрительскую аудиторию спектакли.

С Ефремовым ушел Козаков, ушли Калягин, Сергачев. Да, конечно, потери, но что делать…

А с Евстигнеевым мои отношения продолжались. Я любил его очень, прощал, что ли, вынося многое за скобки.

Наш с Ефремовым конфликт продолжался в течение двух лет. Мы не примирились даже у гроба нашего общего учителя Василия Осиповича Топоркова, не разговаривали друг с другом, а стоявший за нашими спинами Сергей Федорович Бондарчук костерил нас почем свет за идиотизм поведения перед лицом вечности. А через какое-то время Олег Николаевич пришел на сотый спектакль «Всегда в продаже» и попросил у меня прощения. Я простил, мы пролили слезу, и конфликт был исчерпан.

Коллегия некоторое время продолжала заменять художественного руководителя. По-моему, и сейчас я произвожу

впечатление довольно хитрого и сообразительного человека, а тридцать лет назад это впечатление, наверное, было никак не меньше. И понял я по своим товарищам, что *артисты ничем руководить не могут и не должны.* В течение первого года я благополучно распустил коллегию и по своему суждению, которое, кстати, совпадало с суждениями других членов коллегии, стал «пробивать» на должность главного режиссера театра «Современник» ученицу Ефремова и единственного, на мой взгляд, на тот момент профессионального режиссера, хотя и не имеющего специального образования, Галину Волчек. Не хочу преувеличивать своих заслуг в назначении Волчек главным режиссером, но думаю, что пятьдесят процентов успеха в этом деле — мои.

Процесс «пробивания» был занятием весьма мучительным. У властей предержащих было достаточно аргументов, чтобы нас не поддержать.

Женщина. Еврейка. Не член партии. «Да как же так? Как она может руководить без достаточной идеологической зрелости?!»

В конечном итоге после многократных посещений и мною, и моими товарищами разных кабинетов, и особенно частых посещений мною кабинета Виктора Васильевича Гришина, в ту пору первого секретаря МГК партии, в 72-м году Галина Борисовна Волчек была утверждена в должности главного режиссера театра «Современник».

А спустя двадцать лет до меня донеслось, что тогдашний зав. сектором театра отдела культуры ЦК Глеб Щипалин — человек вполне нормальный, не хуже и не лучше многих чиновников, руководивших нами, сказал Галине Борисовне, что единственным, кто был против ее назначения, был Олег Табаков… Зачем он так поступил — не знаю, может быть, чтобы разделять и властвовать. Но Галя — достаточно разумный человек, она наверняка поняла, что, если бы директор был против, ее никогда бы не назначили. Если не поняла — жаль, что отравленная стрела так точно попала в цель. Мы никогда не говорили с ней об этом. История наших взаимоотношений с Галей Волчек очень поучительна, потому что немало людей приняли целенаправленное участие в том, чтобы развести нас. Допускаю также, что это входило в расчеты и кого-то из моих товарищей. Но такие вещи надо свидетельствовать. Безусловно, наши взаимоотношения омрачились, но не до такой степени, чтобы мы стали делать друг другу гадости. Это было невероятное испытание, которое устроила нам с Галей жизнь, но наши симпатии друг к другу оказались сильнее всех сплетен и подозрений. Галина Борисовна стала главным режиссером, а я оставался директором «Современника». Я много играл и в ее

спектаклях, и в других. Многое нам приходилось пробивать вместе.

Где-то на юге вскоре после того, как я был назначен директором. Работаем над «Погодой на завтра» с Мишей Шатровым и Галей Волчек.

С Галей Волчек в Кремлевском дворце съездов после мощного общественного разочарования, когда Жириновский набрал едва ли не большинство мест в Думе.

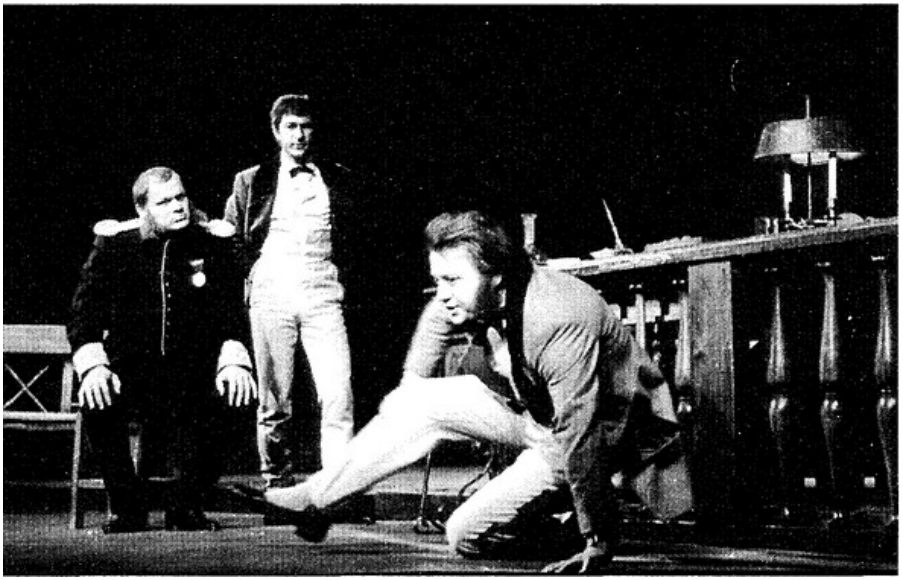
В то же время эта история в какой-то мере объяснила некоторые действия театра в отношении меня, предпринятые позже. Дело в том, что сегодняшний «Современник» как бы «не помнит» тех шести с половиной лет, когда я был директором театра. В сознании моих бывших сотрудников период руководства мною театром — «позорное шестилетие», как я называю его по аналогии с «позорным десятилетием» Хрущева. Как будто и не было этих «лет позора», лет отступничества, как формулировала коммунистическая партия. Вроде и меня не было. Был Эрман. На самом деле Леня Эрман — замечательный директор, но, когда я был директором театра, он был директором-распорядителем…

«Современник» обновляется

Мое «позорное шестилетие» ознаменовалось довольно серьезным обновлением «Современника». В театр был принят целый ряд молодых людей, которых, как мне казалось, явно не хватало, что тормозило наше дальнейшее развитие. Это были Фокин, Райкин, Неелова, Поглазов, Сморчков, Богатырев. Чуть позже был взят режиссер Иосиф Райхельгауз. Стремительно и много работая, молодежь заявила о себе в первые же два-три года. Фокин ставит спектакли «Валентин и Валентина» по пьесе Рощина, потом «Провинциальные анекдоты» Вампилова, потом свой знаменитый студийный спектакль по Достоевскому «Сон смешного человека» — «Записки из подполья», ставший тогда в ряд наиболее значимых театральных работ в Москве. Смелая, честная, бескомпромиссная и явно обгоняющая время работа, где замечательно играли Костя Райкин, Лена Коренева и Гарик Леонтьев. Если говорить о методологии воспроизведения живого человеческого духа, это был один из самых высоких ее образцов. Потом Валера Фокин ставил «Не стреляйте в белых лебедей», «С любимыми не расставайтесь». Молодому Фокину я всегда старался дать «зеленую улицу». И не ошибся.

Все это было моими радостями директора и актера театра «Современник».

На приеме с Г. А. Товстоноговым, Н. Дорошиной и В. Тульчинским.



«Балалайкин и К°» в постановке Г. А. Товстоногова. П. Щербаков, И. Кваша.

Мы без устали приглашали известнейших режиссеров и литераторов, приносивших с собой свежие идеи и дающих все новые толчки для развития забуксовавшего театра. Активное и серьезное участие в этом процессе принимала заведующая литературной частью Елизавета Исааковна Котова, человек, которому театр во многом был обязан полноценным репертуаром.

В это время вроде бы и провалов у нас не случалось. Какие-то премьеры проходили тише, какие-то — звонче, но если зритель ответил признанием, значит, дела обстоят нормально. Хотя и тогда были спектакли, которые меньше посещались.

Спектакль «Тоот, другие и майор», поставленный Аловым и Наумовым, был отмечен на венгерском фестивале. Я играл там довольно эксцентрическую роль Майора. Позднее я еще расскажу о ней.

Георгия Александровича Товстоногова мы пригласили ставить спектакль «Балалайкин и К°» по «Современной идиллии» Салтыкова-Щедрина. Для написания пьесы ангажировали Сергея Владимировича Михалкова. За роль Балалайкина я получил, пожалуй, не меньше лавров и зрительского одобрения, чем когда-то за «Третье желание».

Пьеса американского драматурга Дэвида Рэйба «Как брат брату» в оригинале называлась «Sticks and bones» — «Палки и кости». В «Современник» она попала следующим образом. Я был в Америке и познакомился с Джо Паппом, человеком уникальным,

крупнейшим театральным деятелем США. Он продюсировал бродвейские мюзиклы-шлягеры — и «Корус Лайн», и «Иисус Христос — суперзвезда», а на огромные деньги от сборов устраивал Шекспировский фестиваль в Центральном парке, где часть представлений давалась замечательными актерами бесплатно. Эта акция была мощным оздоровлением американской театральной жизни. После Паппа ничего подобного в Америке не делается. Джо Папп вручил мне пьесу, а в Москве зять Екатерины Алексеевны Фурцевой ее перевел. Ставить «Как брат брату» пригласили Анджея Вайду. Честно говоря, я не очень люблю этот спектакль. Мне кажется, многое у меня там было недоделано, и я только-только подступал к той сюрреалистической истории, когда брат уговаривал брата покончить с собой — «Ну, давай, ты просто начни резать вены — не сразу, не сильно, а так — раз-два»… Но притча явно не была доведена ни Вайдой, ни нами, игравшими, до логического завершения. И Игорь Кваша, и я все равно остановились где-то на полпути в изображении этих американских братьев. А играть-то надо было про себя! Потому что ничем не отличается то, что делали и делают члены американской семьи, от того, что делали и делают члены семьи советской или российской.

Большое удовольствие доставил сам факт общения с этим удивительно талантливым, интеллигентным, прекрасно воспитанным, «гжечным» человеком — Анджеем Вайдой. Редко с кем работа бывает такой душевно легкой, не таящей в себе никаких «Сцилл и Харибд»…

Успех Сопутствовал спектаклю «Двенадцатая ночь», которую я, будучи вице-президентом комитета «Театр и молодежь» Международного института театра, попросил поставить президента комитета — Питера Джеймса. Оригинальный перевод шекспировской пьесы по нашей просьбе сделал Давид Самойлов. Телеверсию этого спектакля видели, кажется, все.

Потом приглашали Иона Унгуряну, поставившего «Доктора Штокмана».

Галя Волчек сделала прекрасные спектакли «Свой остров» Каугвера, «Восхождение на Фудзияму» Айтматова и Мухамеджанова. Последний пришлось с грохотом отстаивать в горкоме партии.

Это был очевидный рывок «Современника» после квелых и достаточно кризисных спектаклей «Чайка» и «С вечера до полудня». Я вовсе не хочу сказать, что после моих энергичных стараний в качестве директора в театре наступил ренессанс. Но какое-то оживление в движении, в развитии театральных средств выразительности все-таки наблюдалось.

Доходят до меня какие-то слухи о юбилеях «Современника». А вот моего шестилетнего отрезка как бы… Вот «непосредственно Галина Борисовна приняла театр из рук Олега Николаевича». Я не преувеличиваю собственного значения, но думаю, что, если бы я не встал тогда у кормила, — неизвестно, как сложилась бы дальнейшая судьба театра. Вот и все.

А Галю Волчек я люблю по-прежнему. Она остается для меня одним из очень важных людей в моей театральной жизни. И не забываю ее самоотверженный поступок, когда она верно и беззаветно ждала меня после моего инфаркта для того, чтобы выпустить спектакль «Обыкновенная история».

Не так давно Гале исполнилось 65. Я пришел к ней в комнату, где она сидит в театре, выпил и закусил за ее здоровье. Мы очень долго с ней говорили. Долго и хорошо. Вот такая жизнь.

Каким было то время…

Как говорит Экклезиаст, «… во многой мудрости много печали, и кто умножает познания, умножает скорбь».

По сути дела, с детских лет я вынужден был иметь двойную, а то и тройную нравственную бухгалтерию — живя в этой жизни, соотнося себя с нею, принимая общепринятые условия, в то время как на самом деле настоящее положение дел было совсем-совсем страшным и серьезным. Длительное время существовала разработанная, разветвленная система, разделявшая общество на два лагеря: одни стучали, а других увозили. И тем сложнее давалась мне жизнь в этом обществе, чем более я был обласкан, востребован и благополучен. Мне никогда не хотелось быть диссидентом. Я относился к ним настороженно. Они мне не всегда казались достойными людьми. Много лет спустя я прочитал подобные сомнения у Иосифа Бродского. Мне не нравились те, кто использовал свою принадлежность к стану диссидентов, как некую индульгенцию на все случаи жизни. Правда, я никогда не считал диссидентами ни Солженицына, ни Сахарова, ни Владимова, ни Войновича… И мне всегда казалось, что средствами своего ремесла я тоже могу изменять жизнь к лучшему. Но не революционно, это уж совершенно очевидно. Что-то меня сильно не устраивало в том, как люди выходили на Красную площадь. Джордано Бруно мне казался в большей степени имеющим право на уважение, потому что его поступок был «одноразовым» — ведь нельзя быть перманентно идущим на костер революционером. А какие-то коллективные прозрения, когда пять человек выходили на Красную площадь, мне были глубоко несимпатичны в силу, наверное, неуемного честолюбия. Моя профессия индивидуальна. Я всегда с пониманием относился к материальным тяготам людей, обрекавших себя на муку

диссидентства, но та самая «труба», которая так призывно гремела, в моей душе должного отзвука не находила. С другой стороны, я никогда в жизни не подписал ни одного документа, осуждающего тех, кто выходил и боролся с существующим режимом. Это стоило мне очень немалого: и нервов, и хитрости, и изобретательности, но тем не менее я не сделал этого ни разу в жизни, что и констатирую в возрасте шестидесяти пяти лет.

Александр Исаевич Солженицын не был диссидентом. Он был художником и человеком, перевернувшим время.

Первая встреча с А. И. Солженицыным после того, как он приехал.

Подарок от «Кукол» на юбилей театра на Чаплыгина.

Однажды внезапно появившаяся в театре старушка интеллигентного вида протянула мне конверт. От Солженицына. В него был вложен вдвое согнутый листок чертежной бумаги, на котором каллиграфическим почерком школьного учителя был выписан план Козицкого переулка, план двора, дома, где находилась квартира жены Александра Исаевича. Мой путь был прочерчен красными, синими и зелеными стрелками. И отпечатанное на машинке письмо:

2.4.72

Многоуважаемый Олег Павлович!

Шведская Академия присылает своего постоянного секретаря г. Гирова для вручения мне нобелевских знаков. Пользуясь тем, что эта церемония, обычно происходящая в Стокгольме, на этот раз произойдет в Москве, я приглашаю на нее самых видных представителей художественной и научной интеллигенции, во всяком случае тех, чье творчество я знаю и могу оценить.

Мне очень приятно было бы видеть на этой церемонии Вас.

С искренним расположением

А. Солженицын

Это было новое испытание, которое послала мне жизнь.

Я прекрасно знал, чем мне это грозит. В конце шестидесятых приятельница мамы, врач, выпросила у меня самиздатовскую книгу «В круге первом», которую не вернула и увезла с собой в Саратов. В Саратове ее арестовали, и она кончила жизнь самоубийством в камере СИЗО.

«Господи, как это страшно! Ведь они же, наверное, меня там то-то, то-то и то-то! У меня уже двое детей. Я член партии. Что мне за это будет?!» — думал я. И вместе с тем понимал, что не пойти туда не могу. Но Советская власть была «мудрой», тщательно и умело организованной, и не пустила постоянного секретаря Нобелевского комитета в Москву 9 апреля, в день, когда была назначена церемония. Так что мне не пришлось провоцировать работников госбезопасности на продолжение «дела».

Кстати, дело на меня было заведено в КГБ еще до момента моего избрания секретарем парторганизации театра. Это мне потом сказал один мой друг. От него же я узнал, что некоторые из моих коллег активно пополняли эту папку — не знаю, за меня или против… Ладно, бог с ним. Знание рождает печаль.

Все это было бы интересно лишь в том смысле, что ко мне в роли парторга относились терпимо. Помню даже визит Евгения Андреевича Пирогова, первого секретаря ленинградского райкома партии Москвы. Мы вместе с ним входили в «Современник», и он спросил: кого или что я считаю лучшим в современной культуре. Я ответил: «Гениального русского писателя Александра Исаевича Солженицына». Первый секретарь посмотрел на меня такими внимательными добрыми глазами и сказал: «Ну что же, наш долг найти человека, который сможет объяснить вам, Олег Павлович, что вы не правы». То есть явно партийными руководителями делался какой-то допуск на олигофрению таланта — «Молодой, шельмец, ну, ни хера, обломается…». Какой молодой, мне уже было под сорок к тому времени!

Не обломался.

Студия

В семьдесят третьем году у меня, преуспевающего актера, мало того, директора, никаких видимых причин искать новых путей в жизни не было. Примером моего реального будущего был Михаил Иванович Царев, который «володел» Малым театром, играл там все главные роли и занимал пост председателя Всероссийского театрального общества. Кстати, в тот же год, когда меня назначили директором — а было мне в тот момент тридцать пять лет, — Царев пригласил меня и предложил ангажемент в Малом театре, начиная от роли Чацкого и кончая многими другими. Я не принял предложение.

Последующее мое поведение было странным и малопонятным для окружающих. Люди попроще говорили: «с жиру бесится». Другого определения не находили. Я же твердо верил в то, что для того, чтобы «Современник», несмотря на все наши усилия, все-таки находившийся в кризисной ситуации, мог дальше развиваться полноценно, я просто обязан привести в театр новое поколение, хотя никто меня не просил и не уполномочивал делать это. Но моя профессиональная и человеческая потребность никакого энтузиазма у моих товарищей не вызвала. Одни отнеслись к этому как к очередной блажи, а другие расценили, что Табакову это нужно только для того, чтобы спать со студентками.

Но я-то чувствовал, знал, что к тому времени уже овладел своей профессией, своим ремеслом настолько, что ощущал нестерпимую потребность передавать его из рук в руки, продлеваться в учениках, что для мужчины также немаловажно, как и для женщины, которая хочет продлиться в ребенке.

Симптоматично, что мою тревогу за будущее театра разделяли совсем молодые люди, чей приход в «Современник» инициировал и я в том числе.

Директорский кабинет Леня Эрман переделал для меня из комнаты руководителя постановочной части, потому что в комнату Ефремова я въезжать отказался в силу причины, которую уже называл — слишком скандально все начиналось. К тому же я не хотел сидеть в кабинете главного режиссера, таковым не являясь. Кабинет художественного руководителя находился как раз напротив кабинета директора-распорядителя Лени Эрмана, а рядом с моим маленьким кабинетом был сортир, что придавало ему особенную прелесть.

Так вот, осенью семьдесят третьего мы с молодежью собрались у меня в кабинете, где я сказал им, что, поскольку в

«Современнике» уже исчерпан энергетический запас, данный одному поколению, театру требуется продолжение рода, рождение театральных детей. То есть назрела необходимость создания собственной студии как источника обновления художественного организма «Современника». Ребята меня поддержали.

На нашем заседании не было никого из состава правления. Им это было ни к чему. Да и молодых их присутствие только тяготило бы.

А на Новый, 1974, год я повез народ в Рузу для обсуждения деталей предстоящего дела.

Это были молодые актеры, занятые в дни школьных каникул в драме Устинова и Табакова «Белоснежка и семь гномов», а также молодой режиссер Валера Фокин и сочувствующие Андрей Дрознин, Костя Райкин, Гарик Леонтьев, Иосиф Райхельгауз, Володя Поглазов, Сережа Сазонтьев.

Я держал «тронную речь», излагая свой авантюрный и довольно легкомысленный план. Собравшиеся горячо восприняли его и, разделяя мои надежды, вызвались участвовать в его реализации. Замечу, что никаких дивидендов это занятие им не сулило, потому что заниматься педагогикой — все равно, что сажать плодовые деревья — неизвестно, как приживется, когда вырастет и какие плоды будет давать. Так что дело это, весьма испытывающее человека на прочность, психологическую остойчивость и способность долговременно верить в мечту.

После собрания в Рузе начались конкретные действия.

Мы ходили по школам, вывешивая листочки-объявления. Сработало. Поздней весной и летом в вышеперечисленном составе мы отсмотрели *три с половиной тысячи* московских детей в возрасте четырнадцати-пятнадцати лет, отобрав из них всего 49 человек.

Территориально мы располагались во Дворце пионеров имени Крупской, который стоит за швейцарским посольством на улице Стопани. Низкий поклон директору Дворца — Зое Павловне Бойко, давшей нам возможность там заниматься в течение нескольких лет.

А формально наше детище представляло собой некий вариант драмкружка. Я даже провел собрание с родителями юных новобранцев, объяснил им, что это и зачем, и мы начали много работать. Драмкружок драмкружком, но уровень притязаний его был высоким. Разработанная нами программа вмещала много дисциплин: чтение курсов истории мирового искусства и истории русского театра, танец, актерское мастерство. Андрей Борисович Дрознин занимался с ребятами не только пластикой, но и

сценическим движением — все как в театральных вузах. Сейчас Андрей Дрознин является едва ли не самым крупным в мире специалистом по пластической выразительности актерского тела.

Мы встречались три-четыре раза в неделю, интенсивно работая по несколько часов. Занимались ребята с восторгом. Это была настоящая студия романтиков.

Через два года из сорока девяти человек осталось восемь. Я отчислял, отчислял и отчислял, оставляя лучших из лучших. Это было довольно жестоко, но и у меня была своя правда: я учил их не для чужого дяди, а для того, чтобы мы играли на одной сцене.

Работа Лены Майоровой в спектакле «Страсти по Варваре» была поразительной. С Ларисой Кузнецовой.

«Пролетарская мельница счастья» — Саша Марин и Игорь Нефедов.

Не могу сказать, что товарищи по театру относились к моей затее с большим одобрением и пониманием. Но это меня мало занимало. А в семьдесят шестом я решил перестать быть директором театра — и перестал. Это было хорошее для театра время, я выполнил то, ради чего, собственно, за это дело брался.

В 76-м году тогдашний ректор ГИТИСа Рапохин дал мне возможность набрать свой курс параллельно с Владимиром Алексеевичем Андреевым.

Основой курса стали восемь человек, которых я привел из своего любительского объединения. Это были: Надя Лебедева, Игорь Нефедов, Лариса Кузнецова, Марина Овчинникова, Витя Никитин, Леша Якубов, Ольга Топилина и Кирилл Панченко. Самым младшим из них — Игорю Нефедову и Лешке Якубову, чтобы поступить в вуз, пришлось сдавать школьные экзамены за десятый класс экстерном — была такая школа на Мещанской улице, где получали аттестаты космонавты и заслуженные артисты неопределенного возраста — люди, я бы так сказал, экстерриториальные в интеллектуальном смысле. Среди них оказались и наши воспитанники.

Вместе с Валерой Фокиным, Костей Райкиным, Гариком Леонтьевым, Андреем Дрозниным, Сережей Сазонтьевым, Володей Поглазовым мы набрали и остальных студентов. Вначале их было двадцать шесть человек.

Лена Майорова

Среди пришедших поступать «самотеком» была одна девушка — высокая, худая, с ярким макияжем, в босоножках на «платформе». Смешная… Но сразу заметная. Это была Лена Майорова.

Я часто думаю о Лене. О ее короткой судьбе. О финале, который, как теперь кажется, был производным от самой ее человеческой и актерской сущности. Она была, как бы это поточнее сказать, таким странным чувствилищем, способным острейшим образом откликаться на все, что происходит в жизни. Эта редкая способность творит больших актеров, но и часто убивает, уничтожает их.

Жизнь такова, что в зрелости пересматриваешь многое, иногда совершенно отказываясь от того, что когда-то казалось тебе истинным. Существует некое общее место: «Главное в театре — действие, действие и еще раз действие». Я и сейчас произношу эту аксиому, ощущая ее справедливость, применительно к конкретному прогону спектакля или студенческого отрывка. Но с годами я понял, что не действие, конечно, есть основа театра. Основа театра — чувство. Живое чувство. Смотрю однажды телевизор: на экране долго присутствует натруженное временем, обстоятельствами и возрастом мужское лицо с обильной растительностью. Понятно, что жизнь поглодала это лицо и что потери человек изведал достаточно горькие. И вдруг на грудь мужчине, к его бороде, склоняется голова ребенка… Даже сейчас, когда я рассказываю об этом, у меня почти автоматически включаются в работу слезные железы. Вот оно, чувство. Способность отозваться. Лена Майорова была наделена этим в высшей степени.

Она приехала в Москву с Сахалина, где ее мама отрезала «лишние» части красной рыбе. В числе этих лишних частей были плавники и брюшки — самая вкусная, самая сладкая и самая жирная часть. Часть брюшек, которые мама Лены Майоровой присылала ей в Москву, доставалась и мне, потому что Ленка всерьез считала, что я один из немногих, кто мог оценить их по достоинству. Помню я и такую ерунду.

Майорова не сразу попала в театральный институт. В первый раз ее не приняли, и тогда она поступила в какое-то профтехучилище, за один год закончив его с профессией «изолировщица». Между прочим, школу на Сахалине она закончила с серебряной медалью. И вот эта изолировщица с серебряной медалью и ногой 41,5 пришла на конкурс и

незамедлительно была нами взята.

Ее нестандартные размеры доставляли много хлопот. Однажды, приехав в Канаду, я задался целью купить Ленке обувь, в которой она так нуждалась. Но проблема оказалась неразрешимой. Даже бывший бандеровец, а затем руководитель местного монреальского союза дружбы с Советским Союзом, помочь мне не смог. В свободной стране Канаде оказалось просто невозможным добыть женскую обувь размера 41,5. Хочу этим лишь сказать, что невзгоды житейского свойства сыпались на Лену в изобилии. К тому же она довольно рано научилась творчески перерабатывать свои невзгоды: время от времени она рассказывала мне о невероятных и страшных вещах, случавшихся с нею буквально каждый день. Потом я понял, что она все врет, то есть сочиняет, — ей это было необходимо для ощущения полноты жизни.

В подвале она играла в пьесе Ольги Кучкиной «Страсти по Варваре». Пьеса такая, какая есть, и вдруг… Она была таким странным динозавром, существовавшим на сцене по совершенно алогичным законам, но так пронзительно… Она сыграла вдову в «Двух стрелах». Ну, какая из нее тогда была вдова, она еще девичьего-то открытия мира не имела. А играла замечательно — так горько, так безысходно… Так иногда бывает, когда срабатывает актерское подсознание, подбрасывая безошибочные интонации, повороты, даже пластику. Так Лена играла Багиру в «Маугли».

Мне кажется, она всегда немножко жалела меня — очень по-русски…

Помню, как пару раз, находясь в состоянии алкогольного возбуждения, она встречала меня во МХАТе и совершенно по-детски, одновременно с каким-то русским бабьим причитанием, говорила о своей любви ко мне. По сути дела, это было — «возьмите меня к себе». По-другому ее слова невозможно было трактовать. И доводила меня до слез, потому что я никак не мог на это отозваться. Взять ее в подвал на Чаплыгина из МХАТа? В то время у меня не было возможности предложить ей серьезную работу, а ведь во МХАТе она играла тогда очень много. Причем роли главные, но мне казалось, что большинство назначений было неправильным. Театр не использовал ее патологическую подлинность в воспроизведении страданий женской души и тела. Иногда, врубив телевизор, случайно попадаю на обрывки ее фильмов, на какие-то бессмысленные сцены, где Ленка так поразительно, так последовательно собирает перламутр женской беды. А вокруг что-то искусственное, нелепое…

Мне кажется, что она надорвалась.

Позволю себе сказать: в последние несколько лет она была несчастлива комплексом своего бытия. Я ничего не знаю о ее семейной жизни и никак не могу эту жизнь комментировать. Вроде бы все наладилось, возник устойчивый быт, рядом появился человек, который не только брал от нее, но и давал ей. Были все внешние приметы успешной актерской карьеры, но душа ее была надорвана.

Когда-то она выдумывала страшные истории про себя, а закончила жизнь по-настоящему ужасно. Форма самоуничтожения, выбранная ею — как раз от той чрезвычайности чувствований, от обостренности души. Крик. Году в шестидесятом в Москве впервые показали скульптуры великого Степана Эрьзи. Южноафриканское дерево, из которого он делал свои фигуры, было необыкновенно чувственным, необыкновенно подходящим для выражения этих, я бы сказал, сексопатологических откровений пластики человеческого тела. И была там одна работа под названием «Крик». Гигантский, разверзшийся болью рот. Таким «криком» и была Лена Майорова…

На Стопани

…В 76-м и начале 77-го мы с курсом занимались в основном на Стопани, во Дворце пионеров, и в этом смысле были мобильны и автономны. В ГИТИСе на нас смотрели как на чужаков — в каком-то смысле наглых и не очень-то управляемых. Наша программа обучения несколько отличалась от существовавшей в институте театрального искусства, и поэтому нас неоднократно пытались корректировать, приводить в «веру христианскую». Стенограммы этих обсуждений у меня сохранились.

С учениками все очень просто: сколько в них вложишь — столько и получишь. Они, эти дети, были моими первенцами, и им досталось очень много хорошего. С ними встречались и разговаривали Окуджава, Высоцкий, Шверубович и многие другие люди, в самой большой степени выражавшие то время.

Все связанное с тем, первым, курсом было настоящим. Вложенное в них было большим, значимым. Они получили от меня по максимуму, чего не досталось даже тем, кто шел сразу вслед за ними.

О возможности создания собственного театра я и не думал. Обучу — и в «Современник». Я занимался новым делом, тратя на него все свое время.

А в «Современнике», добровольно отказавшись от поста директора, я перешел на так называемые «разовые», продолжая, естественно, сниматься в кино и записываться на радио. Тогда я совершенно не предполагал, что через какие-то три-четыре года окажется, что мой родной театр не только не готов принять новое поколение, но и активно выскажется против этого. Что мое представление о том, как должен развиваться «Современник» дальше, окончательно разойдется с представлениями моих товарищей. Они упорно не захотят признавать, что лучшие времена «Современника», когда были адекватны гражданские устремления и реальность бытия, когда векторы успеха и поиска, экспериментаторства были направлены одинаково, прошли. И что в конечном итоге о кризисе театра и о путях выхода из него буду говорить я один, противопоставляя себя коллективу былых единомышленников. Что скоро обнаружится наше несовпадение в самом главном…

Подвал

Когда-то подвал на улице Чаплыгина был обыкновенным угольным складом. «Навел» нас на него один замечательный человек — Юлий Львович Гольцман, работавший в те поры начальником РСУ или РЖУ Бауманского района. Сейчас он живет в Лос-Анджелесе.

Склад представлял жалкое зрелище. Повсюду не убираемый никем десятилетиями, рассыпавшийся в прах уголь, увенчанный пирамидками дерьма, которые оставляли после себя местные алкаши и бомжи. Все это выгребли, вычистили, отмыли мы с ребятами собственными руками. С помощью все того же Гольцмана подвал отремонтировали, придали ему человеческий вид и приспособили к тому, чтобы можно было начать репетировать и показывать спектакли зрителям. Итак, с ноября 77-го мы стали обитать в подвале на улице Чаплыгина, 1а.

После двух лет обучения из двадцати шести человек я оставил на курсе четырнадцать. Из Щукинского училища переманили студента Андрюшу Смолякова. С этими пятнадцатью мы и делали дипломные спектакли.

В 1978 году в подвале на улице Чаплыгина, 1а, состоялась премьера. Это была пьеса Алеши Казанцева «С весной я вернусь к тебе» в постановке Валеры Фокина. Потом я поставил пьесу Александра Володина «Две стрелы» — психологический детектив из жизни каменного века.

«Прощай, Маугли!» со стихами-зонгами Григория Гурвича — спектакль странный и очень талантливый — ставили Костя Райкин и Андрей Дрознин. «Маугли» во многом обогнал время. Даже сейчас, спустя двадцать лет, я нигде не видел ничего подобного — таким истовым был способ существования в предлагаемых обстоятельствах. Единственная запись «Маугли» осталась на телевизионной студии в Венгрии, в городе Дебрецене. На родине возможности фиксировать спектакли на пленку не было.

Затем я поставил несколько спектаклей подряд: «Белоснежку и семь гномов», который ребята играли на сцене «Современника» в течение двух сезонов подряд, и «Страсти по Варваре» по пьесе Ольги Кучкиной, положившей начало московской моде называть пьесы словами «страсти по…». А когда в 76-м году я ставил в Англии в Шеффилдском театре «Крусибл» гоголевского «Ревизора», британский драматург Барри Кииф подарил мне свою пьесу «Прищучил». В подвале над ней начинал работать Костя Райкин, но в итоге выпустил ее уже я.

Одна из последних (1997 года) версий пьесы «Прищучил» была поставлена мною, как дипломный спектакль Театральной академии, так называемого «Макс Рейнхардт семинара», в Вене. Совсем маленький Павел Табаков — мой младший сын — тогда как раз учился ходить по венским газонам…

К 80-му году наш репертуар включал в себя уже шесть спектаклей, то есть на каждый день недели нами предлагалось новое зрелище, что фактически представляло собой полноценный репертуар любого профессионального театра. Каждый студиец моего первого набора перед получением диплома сыграл на профессиональной сцене не менее трехсот спектаклей. Трехсот! Сейчас студенты, заканчивающие театральные вузы, играют по двадцать, тридцать спектаклей, а уж если по сорок, то это становится чрезвычайным событием. Да и во все времена так было. Поэтому наши студийцы были подготовлены значительно лучше, чем многие их сверстники.

«Обучательный» процесс в театре происходит по единственной схеме: ты смотришь спектакль, который сам поставил, потом делаешь замечания. А люди в следующий раз твои замечания реализуют. Затем ты вновь и вновь корректируешь их работу, и этот перманентный процесс и является самой эффективной, самой доступной и самой производительной формой театральной педагогики.

Но воспитание артистов происходит не только на сцене. Лично я начал с… сортира. Обыкновенного нашего подвального сортира, которым пользовались не только артисты, но и зрители. Несколько дней подряд я, а затем Гарик Леонтьев драили его, дабы показать студентам, не привыкшим к чистоте отхожего места, что это не менее важно, чем все остальное, потому что театр — наш дом и относиться к нему надо соответственно. С того момента сортир стал неотъемлемой частью забот студийцев, доводивших его состояние до распространяющей благоухание дезодорантов стерильности. В «теплой» комнате мы устроили так называемую «трапезную», где стояли подаренные Зоей Павловной Бойко странные диваны-колымаги с кожаными сиденьями и деревянными рамами с серпами и молотами. На них мы сидели и пили сладкий чай с булками — это угощение было в подвале всегда. Велся журнал дежурных, отвечающих за порядок и чистоту, а также постоянное наличие горячего чая и свежего хлеба.

Помимо студентов, в подвале скоро появились люди, желавшие хоть чем-то быть полезными нашему живому нарождающемуся театральному делу. Никаких регламентированных функций у них не было — просто

приходили и помогали в охотку. Так у нас появился Витя Шендерович, кроме прочего, успешно игравший в стае в «Маугли», Гриша Гурвич, на какое-то время даже поселившийся в подвале за неимением жилья, были и другие ребята.

Наша подвальная экосистема, если можно так выразиться, слагалась удивительно естественным образом — ничего заранее спланированного в ее эволюции не было…

В то время подвал существовал в основном на мои деньги.

Беспрецедентный случай: в обществе развитого социализма, при «попустительстве» партийных и советских властей, в центре Москвы существовала наша частная капиталистическая театральная единица. Даже такая организация, как Комитет госбезопасности, воспринимала нас вполне лояльно — видимо, по принципу, что у Бога всего много и наряду с официальным искусством — Большим и Малым театрами, МХАТом и Госцирком, существуем и мы.

Однако очень скоро у театра появились друзья.

На протяжении всего восьмилетнего срока полулегального существования студии власти Бауманского района относились к нам внимательно и бережно. Сергей Александрович Купреев, царство ему небесное, дружок моей комсомольской юности, Валентин Николаевич Макеев, Виктор Коробченко, Николай Гончар, Сергей Демьянюк — все они помогали много и бескорыстно. К слову, и сейчас, когда наш маленький театр уже состоялся, к нам так же по-братски заботливо относится Владимир Сергеевич Белко, нынешний глава Басманной управы.

А тогда НИИ стали и сплавов сделал каркас подвала, чтобы мы могли играть наш спектакль «Прощай, Маугли!» в любом месте земного шара. Потом эта конструкция долгое время ржавела в «Современнике». К Олимпиаде-80 за государственные деньги в подвале сделали ремонт, отделали оба входа мощными железными «фермами». Один я все это, конечно, не осилил бы — а тогда особенно. Это сейчас довольно быстро находятся люди, которых стали называть странным обзывательным словом — спонсоры. Могу сказать, что подвалу помогали раньше и помогают сейчас люди, по-настоящему влюбленные в наше искусство вне зависимости от социального устройства общества, от политических потрясений — и при советской власти, и при власти капиталистической. Ведь дело не в социально-экономических системах, а в самих людях…

Когда в Москву приезжали такие «неожиданные» гости, как председатель Национального собрания Франции Шабан-Дельма, то их непременно привозили в наш подвал. Министр культуры Демичев приглашал на наши спектакли министров культуры

социалистических стран. Наличествовали и другие признаки вполне зримого спроса и признания.

Начиная, пожалуй, с декабря 79-го о студии на Чаплыгина стали очень много писать. Авторами статей были лучшие журналисты и критики того времени — Алексей Аджубей, Евгений Сурков, Александр Свободин, Евгений Рябчиков, наконец, Инна Соловьева — выдающийся театральный критик современности, культуролог, большой мой друг.

Победы и беды

Не могу припомнить, чтобы так много писали о курсе, который еще только заканчивает естественный период своего академического театрального образования. К весне 80-го стало очевидно, что надвигается некое чрезвычайное событие, что может родиться новый театр.

А в мае — июне восьмидесятого года ЦК комсомола послал студию на гастроли в Венгрию, где мы имели настоящий, шумный, большой успех. Это в восьмидесятом году, когда у ВНР уже не было симпатии к Советскому Союзу. И не в том было дело, что к тому времени я уже поставил в Венгрии, в городе Веспреме, несколько спектаклей и был удостоен ордена Государственного Знамени ВНР. Мы и на самом деле были в хорошей форме.

Все это, вместе взятое, давало нам почти абсолютную уверенность в том, что у нас уже есть с чего начать свой театр, что мы имеем на это заслуженное право, но… Судьбе было угодно распорядиться по-другому. Про то, как мать, оставившая грудь во рту у спящего ребенка, попросту душит его, украинцы выражаются так: «пид сэрдцэм приспала». Мою первую студию постигла та же участь. По возвращении из Венгрии нашему здоровому начинанию попросту скрутили шею.

Сначала к нам стали наведываться люди из отдела культуры ЦК партии. Потом пришел помощник первого секретаря московского горкома партии Юрий Изюмов. И гром прогремел. Он выскочил из подвала, даже не досмотрев до конца «С весной я вернусь к тебе». Залезая в свою черную «Волгу», багровый Изюмов прокричал мне: «Тебе бы только прокукарекать, а там хоть и не рассветай!»…

Прибавьте к этому доносы, красочно повествующие о том, как и в какой форме я обучаю студентов. На меня стучали, кстати, не только в отдел культуры, но и в ГБ, и в другие важные инстанции. Не так давно, лет пять назад, по чистой случайности всплыли некоторые подробности того времени. Девочка, систематизировавшая нашу библиотеку, одновременно с этим работала с архивами ГБ и ЦК. Так вот она принесла мне выписку из доноса зав. отделом культуры ЦК партии Зайцева о том, что делает в подвале «зарвавшийся и безыдейный» артист Табаков. Могу сказать, что в чем-то он был прав. Я воспитывал в своих учениках дух свободного человека. Еще когда они были детьми, я давал им читать и «Один день Ивана Денисовича» Солженицына, и Платонова, и Замятина, и Автарханова. Все это, наряду с нашим капиталистическим типом развития, давало советской власти

серьезные основания тревожиться по поводу того, куда, в какую сторону ведет свое дело Олег Табаков — хороший, талантливый артист кино, но не самый предсказуемый и коммуникабельный человек во взаимоотношениях с идейным руководством. А чего мне было с ними разводить коммуникабельность? Это же было мое частное предприятие. Я и вел себя сообразно этому.

Ну не могло мое поведение понравиться.

Мечту о новом театре уничтожили руками вполне конкретного человека — Виктора Васильевича Гришина, члена Президиума, члена Политбюро ЦК КПСС, первого секретаря МГК партии, окончившего Коломенский паровозостроительный техникум и по этой причине действительно всерьез разбиравшегося в вопросах культуры, искусства, а также сельского хозяйства и промышленности.

Для того чтобы открыть театр, требовалось разрешение либо Министерства культуры, либо Главного управления культуры города Москвы. Вот это разрешение Гришин выдать и не позволил, мотивируя свой поступок «политической незрелостью» и «непредсказуемостью поведения» Табакова. Таким образом, этот человек отнял у нас семь самых прекрасных, самых смелых лет, когда мы верили в свои силы, когда можно было горы свернуть и легко сделать то, для чего нам впоследствии потребовалось столько времени.

Из любимца Гришина я превратился… нет, не в гонимого. При всей своей мощи он не смог бы меня сожрать, потому что я был уже значительной и автономной персоной в театрально-кинематографическом цехе. Но не мог я его и победить… Письмо в мою защиту с просьбой о создании театра подписывали известные люди — С. Т. Рихтер, Д. Н. Журавлев, М. А. Ульянов, В. С. Розов… Они с этим письмом ходили на прием к Гришину, но их просьба была категорически отвергнута. Как рассказывал мне Виктор Сергеевич, человек деликатный, но прямой, позвонивший сразу по возвращении из горкома партии: «Вы знаете, Олег, а ведь никто про вас хорошего слова не сказал. Понимаете, какая вещь?» Милый, милый дядя Витюша…

Между тем после всего случившегося общественные организации Бауманского района продолжали помогать нам, как и раньше. А это означало, что от существования, хотя бы и полулегального, нашего маленького театрального организма, пробивавшегося зеленой травинкой сквозь асфальт, что-то прирастало к душам людей, стремящихся попадать на наши спектакли снова и снова.

Я продолжал бороться за жизнь своего театра. Вместе с Анатолием Смелянским, который в то время был завлитом в

ЦТСА, мы составили следующий план: я пойду в ЦТСА актером и режиссером, а ЦТСА дает нам малую сцену для наших работ и экспериментов — при условии, что берут всех — пятнадцать человек сразу. Этот план поддержал мой приятель, служащий в политуправлении армии. Все было сговорено, но в последний момент Гришин опять перекрыл нам кислород. Я включаю другой сценарий: решаюсь взять гастрольный театр Комедии при ВГКО. Тогда ВГКО возглавлял опальный бывший секретарь обкома партии с Сахалина, человек смелый, не побоявшийся дать мне этот театр, приняв всех моих выкормков. Казалось, дело на мази, вот-вот должно было получиться — и опять нас раздавили. Третий план был уже совсем фантастический: оздоровление нравственного климата в подмосковном городе Подольске, славившемся высоким процентом преступности. Придумали так: мы организуем театр, и все криминальные элементы с улицы придут к нам смотреть спектакли и нравственно оздоравливаться. Но нашу хитрость быстро расчухали и решили: «О-о-о! Да он хочет там сделать вторую Таганку!» Да, вычисляли они все не просто грамотно, но и очень серьезно. Придушили и наш «Подольский проект».

Последним мой отчаянный вопль был обращен к «Современнику»: «Возьмите нас к себе, мы будем делать все, что полагается молодежи — играть эпизоды и массовые сцены, а за это по ночам, в свободное время, готовить свой репертуар!» Но я услышал: «Нет, Лелик, этого не будет, потому что ты — человек увлекающийся, сегодня тебя интересует одно, завтра другое…» И не то, чтобы я подвергал сомнению формулировку, что я «человек увлекающийся» и даже человек легкомысленный. Мне стала очевидна *закономерность ошибки*, регулярно совершаемой театрами на протяжении долгого времени. А это, на мой взгляд, была ошибка «Современника», так же как и ошибка МХАТа, в 57-м отторгнувшего от себя «Современник».

Отторжением новой актерской генерации исчерпывается шанс обновления устоявшегося театра.

Художественный театр произвел обновление в 1924 году, когда после американских гастролей Станиславский и Немирович взяли в театр огромную группу молодежи. Хмелев, Яншин, Тарасова, Степанова, Грибов, Ливанов, Массальский — все они стали корифеями к середине сороковых-пятидесятых годов. Именно эти новобранцы позволили Художественному театру зажить полноценно, влить «новое вино в старые меха». Ничего аналогичного акции Станиславского и Немировича двадцать четвертого года и вспомнить нельзя.

Спустя несколько лет «Современник», сознавая свои нужды и

потребности, понимая, что упущено что-то важное, все-таки организует свою студию — «Современник-2». Но сделает это достаточно неподготовленно и формально, взяв целый курс, окончивший Школу-студию МХАТ. На мой взгляд, ценность «Современника-2» была, к сожалению, несколько ниже потенциальных способностей нашей первой, «подвальной» студии. Я не хочу характеризовать людей, персонально составлявших труппу «Современника-2». Будучи неподготовленной, неестественной, эта акция не могла состояться.

Потому что *так* это не делается! Обновление театра связано с процессом выращивания, и, как всякий процесс выращивания, он требует достаточного риска и долговременности последовательных усилий. Только при этом условии у обновления есть шанс.

Рассмотрим, к примеру, обновление БДТ, ныне театра имени Георгия Товстоногова. Это был совершенно иной процесс, когда в коллектив пришел лидер — мощный, самостоятельный, полнокровно живущий в то время как театральный художник, как театральный деятель. Георгий Александрович набирал созвучных ему актеров из других театров. Нельзя сказать, что Товстоногов привел своих учеников. Он собрал актеров, *необходимых ему*. При таком подходе соблюдаются совершенно иные закономерности, когда мощный театральный лидер, в соответствии со своими творческими задачами адаптирует в процессе создания новых спектаклей целую группу актеров, приглашаемых им со стороны, или же тех, кто не был востребован в театре до сих пор. По сути дела это — процесс селекции, формирования своей труппы…

Думаю, что определенные сложности «Современник» испытывает до сих пор. Это вовсе не отменяет успехи и достижения театра, но, тем не менее, проблема остается серьезной и поныне. Ведь театр, как всякий живой организм, без подпитки начинает стареть и погибать…

Вот так кончилась моя первая «Попытка полета». Был такой спектакль во МХАТе…

Попытка создания театра-дома, театра-семьи (используя терминологию Анатолия Смелянского), а не какой-нибудь лаборатории или авангарда — нормального, русского, традиционного реалистического психологического театра. Реалистического не в том смысле, что он чурается, к примеру, театра абсурда или того, что я называю «театром правдоподобия невероятного» — Гоголя, Гофмана, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина… Наоборот, наш театр вбирает все и от этого становится и более мощным, и более маневренным, и более

полнокровным по звучанию. Театр интересен, когда он не просто тиражирует жизнеподобие, а когда пытается осуществлять езду в незнаемое…

Я очень тяжело переживал поражение.

Для меня, человека успешного, все, вместе взятое, было ударом невероятной силы. Я заболел — свалился с температурой сорок. И, как в каком-то бульварном романе, перепуганные ребята пришли и собрались у моей постели. Я поглядел на их растерянные лица и понял, что им нечего есть. Температура сразу куда-то подевалась, я встал со своего «одра» и стал устраивать их в разные театры. Совсем как Колавна, когда родилась Саша.

Мои первые ученики разлетелись. Кто куда. Василий Мищенко, Елена Майорова, Сергей Газаров, Алексей Селиверстов — в «Современник». Михаил Хомяков, Андрей Смоляков, Анна Гуляренко — в театр имени Гоголя. Мария Овчинникова — в МТЮЗ, играть «Много шума из ничего» у Левертова. Марина Шиманская — в театр «Эрмитаж», Лариса Кузнецова — в театр имени Моссовета, Алексей Якубов — в Детский музыкальный театр под руководством Натальи Сац, Виктор Никитин — в театр на Перовской, Игорь Нефедов — в Центральный детский театр, Нина Нижерадзе в конечном итоге уехала работать в Киев. Многие так и остались в этих театрах навсегда.

Сейчас в подвале на Чаплыгина работают трое — Андрей Смоляков, Миша Хомяков и Надя Лебедева. Мои первенцы.

Репетиция в подвале. Конец 70-х.

Студия в сборе. Последнее наше издыхание.
В первом ряду: Гарик Леонтьев, Гриша Гурвич, Ольга Кучкина,

Ян Березецкий, переводчик «Прищучил», я, Маша Овчинникова, Аня Гуляренко, Надя Лебедева, Лариса Кузнецова, Марина Шиманская, Леша Селиверстов, Вася Мищенко, Леша Паперный, Андрей Дрознинский-мл., Витя Никитин, Сережа Газаров, Игорь Нефедов, Саша Марин, Андрей Смоляков и Леша Якубов.

Как и у всякой семьи, у нас уже есть свой мартиролог. Вот уже много лет, как не стало Игоря Нефедова. Ушли из жизни Лена Майорова и Алексей Селиверстов. Для меня эти потери вполне равнозначны потере своих детей со всеми вытекающими отсюда последствиями. Это — боль моего сердца…

Семь лет отнял у меня Гришин, семь лет!

Ох, как много можно было сделать за эти годы… Уже делали первые шаги в режиссуре и Саша Марин, и Сережа Газаров. Мы могли бы двигаться и работать в шесть рук! Эти ребята обещали развить мощнейшую скорость! Те успехи, которых сейчас добился Марин в Канаде, — родом из нашей первой студии…

Летом восьмидесятого года я не смог набрать курс в ГИТИСе только по одной причине — мне этого сделать не дали. Непонятно — кто конкретно, но известно, что распоряжение пришло из Министерства культуры РФ, которому непосредственно подчинялся ГИТИС. Олегу Табакову запрещалось заниматься педагогической деятельностью.

Об этом инциденте сообщили некоторые европейские газеты. Но я не устроил из ситуации, в которую попал, полыхающего пожара. Я уже говорил, что для меня положение диссидента никогда не было желанным, приятным и возможным. Да и глупо было бы видеть преуспевающего артиста в роли диссидента — как-то не вяжется одно с другим.

На мою беду откликнулись финны. Есть такая замечательная женщина в Финляндии — Райя-Синика Рантала. С ней мы познакомились, являясь выборными чиновниками в комитете дочерней организации ЮНЕСКО «Международный институт театра». В то время как на родине моему детищу не давали дышать, Рантала была проректором Хельсинкской театральной академии и пригласила меня к себе работать. В Хельсинки я провел полгода, преподавал и ставил с дипломниками «Две стрелы».

Спустя несколько лет Райя-Синика, талантливый и смелый режиссер, стала руководить муниципальным театром в городе Лахти. По ее предложению я поставил там три спектакля: «Обыкновенную историю», «Полоумного Журдена» Мольера — Булгакова и «Лисички» Лилиан Хелман. А когда она снова

вернулась в Хельсинки, наша работа продолжилась в муниципальном театре столицы ставшей милой и родной моему сердцу Финляндии, где я поставил «Билокси-блюз» Нила Саймона и «Неоконченную пьесу для механического пианино» Михалкова — Адабашьяна.

Райя-Синика Рантала — мой верный и надежный друг. Она практически первой узнала о событиях, которые перевернули потом всю мою личную жизнь…

В течение двух лет после гришинского «подвига» мы занимались тем, что играли спектакли вопреки всему — вечерами, ночами, в свободное от репетиций и спектаклей на «основных» местах работы время. Даже ставили новые, хотя и вынужденно «малоразмерные», «малонаселенные» спектакли, где участвовало мало актеров — ребята работали кто где, зарабатывая деньги на жизнь, и не всегда могли репетировать и играть в подвале. Так появились три премьеры — «Записки сумасшедшего» по Гоголю и «Жак-фаталист» по пьесе Дидро, поставленные Андреем Дрозниным-младшим, который вдвоем играли Селиверстов и Никитин, и спектакль «Случай в зоопарке» Эдварда Олби в постановке Кирилла Панченко, где были заняты Хомяков и Никитин. Эти спектакли шли в подвале и в 81-м, и в 82-м году. Отчаянные попытки доказать прежде всего самим себе, что мы живы, что мы работаем вопреки тому что нас уничтожают.

Спектакль «Пролетарская мельница счастья» был одной из наших последних попыток восстановить нормальную, полнокровную жизнь в подвале.

Пьеса Виктора Мережко была забавной и по форме, и по содержанию. Мы с большим успехом прочитали ее на труппе, и Иосиф Райхельгауз приступил к репетициям. Из-за дефицита времени репетировали мучительно. А поскольку в спектакле было занято все население подвала, то сразу выросла проблема — как собрать вместе, в одной сцене, артистов разных театров, коими уже являлись наши студийцы. Впрочем, мучения вскоре были вознаграждены, и спектакль все-таки вышел на зрителя, но в каком-то судорожном экстрасистолическом ритме. Вот тут-то и настал черед одного болезненного происшествия. «Пролетарскую мельницу счастья» захотели посмотреть мои финские коллеги. Они бывали, кстати, и на других наших спектаклях: сопредельная страна всегда внимательно относилась к маленькому театральному начинанию в центре Москвы. Но дело не в этом. В тот вечер, о котором я говорю, в подвале собрался полный зал зрителей, состоящих в основном из финнов. Одну из ролей играла Мария Овчинникова, работавшая в ТЮЗе, и для того,

чтобы начать спектакль, нам было необходимо дождаться ее. Но вот пробило семь, потом восемь, потом девять часов, а Маши все не было. Ее просто-напросто не отпустили. В половине десятого мои нервы не выдержали этой казни, и я отменил спектакль. Так закончилась наша последняя попытка оторваться от земли.

С того момента и кончился полноценный, регулярный и систематический показ спектаклей в подвале. Вот тогда я и отказался на общем собрании от художественного руководства Студией Молодых Актеров, как мы называли нашу подвальную мечту…

Следующий энергетический всплеск подобного масштаба состоялся лишь через несколько лет — на дипломных спектаклях моей второй студии.

Вторая студия

Спустя год после «запрета на профессию» Вадим Петрович Демин, ставший к тому времени ректором ГИТИСа, предложил мне набрать курс очень странной формы — «вечернего очно-заочного» актерского образования.

Сам курс получился непростым — и по сюжету, и по обстоятельствам его формирования.

Набирать студентов мне предложили не в июне и не в июле, а во второй половине сентября 1981 года, когда везде уже начались занятия и наиболее интересных абитуриентов вузы уже отобрали. Это не могло не сказаться на результатах моей селекции: из двадцати четырех человек в конце года я оставил всего двоих. Одной из этих двоих была Дуся Германова.

В 82-м году в ГИТИСе мы получили статус «нормального» курса дневной формы обучения, а мне пришлось добирать новичков.

Во вторую студию пришли Марина Зудина, Надя Тимохина, а с половины второго курса — в 84-м — к ним присоединились три студента из Школы Малого театра — Алексей Серебряков, Сергей Беляев, Сергей Шкаликов и приехавший из Амурской области Саша Мохов — весьма заметные на курсе индивидуальности. Включая Дусю Германову, все эти ребята и составляли костяк курса. Многие из них и сейчас успешно работают в подвале на Чаплыгина.

Особенность обучения второго выпуска заключалась в том, что вчерашние мои студенты — Андрей Смоляков, Сергей Газаров, Леша Селиверстов, Саша Марин сами стали преподавать. Они и были основным педагогическим ядром, который обучал молодых. Я видел, с каким интересом и увлеченностью мои вчерашние студенты занимались с новобранцами. Но дело не только в их энтузиазме, а в том, что не прерывался «серебряный шнур» и между мною, уже пятидесятилетним, и школьниками-студентами была прослойка генерации двадцатипяти-двадцатисемилетних молодых педагогов.

Из-за вынужденного добора я сумел продлить время их обучения до пяти лет.

Занятия актерским мастерством и тех «очно-заочных вечерников», и вновь прибывших в 82-м году проходили в подвале на Чаплыгина. Официальная власть это терпела.

Дипломный год второй студии совпал с первым годом обучения новых студентов, которых я набрал, уже будучи ректором Школы-студии МХАТ. Поэтому в восемьдесят пятом —

восемьдесят шестом учебном году я занимался с двумя курсами сразу.

Среди дипломных спектаклей были «Крыша», «Полоумный Журден», «Две стрелы», «Прищучил» и «Жаворонок». Все работы получились острыми и очень разнообразными по жанру. Но по проблематике они, так или иначе, были историями про молодых людей, разбивающих себе головы о возведенные жизнью стены.

Так уж получилось, что первый и единственный раз в своей жизни я взял специальную пьесу для студентки. Индивидуальность Дуси Германовой определила мой выбор ануевского «Жаворонка». На первый взгляд, Дуся совершенно не была Жанной д'Арк — скорее, она была серым воробушком a la Эдит Пиаф. Девушкой из подворотни, из московских переулков. Это сквозило в оформлении спектакля, очень тонко прочувствованном Сашей Боровским, тогда еще совсем молодым художником. Он одел героев в странные черно-бежевые вязаные одеяния, грубые чулки, робы, свитера. Все это живо перекликалось с тогдашним авангардным, «стебным» стилем молодежной моды.

Были прогоны и показы, когда Дуся работала непредсказуемо, очень убедительно и художественно. Потом случился момент развала спектакля, когда мы, уже будучи театром, поехали на Мюнхенский фестиваль и, что называется, потеряли шанс, который нам давала судьба — Дуся чувствовала себя плохо, оттого что не спала ночь накануне спектакля, и все время брала не те ноты. Пронзительности исполнения, которую я ожидал от нее, не получилось. «Жаворонок», который должен был стать Дусиным звездным часом, померк и сошел на нет.

Накладки в театральном деле вполне допустимы и, увы, непрогнозируемы. Тем более этот механизм должен быть исправным постоянно, что возможно лишь при высшей степени ответственности каждого, кто занят в театральном процессе, за то, что делает он сам, и за общее дело в целом. Все должны думать и заботиться обо всех — но это в идеале, а в реальности преданных и ответственных людей в театре очень немного. И с годами становится все меньше. Причем мера ответственности человека за общее дело совершенно не зависит от того, насколько комфортно живется ему в театре и насколько он влюблен в театр вообще.

Гарик Леонтьев

Д. Самойлов — О. П. Табакову
(1977 год)

Дорогой Олег!

Сегодня по телевидению с удовольствием поглядел «Двенадцатую ночь». Ты сумел прекрасно осуществить «доводку», отработать детали — в духе спектакля Питера Джеймса. Он по незнанию языка не мог, например, все извлечь из русского текста. Сейчас в спектакле расставлены все акценты, и слово звучит весомо и вместе легко.

Нравится мне и твой Мальволио. Ты играешь его с удовольствием, которое передается и зрителю.

Хорошо, что ты немного обломал его и он не выпирает из спектакля, как это было поначалу.

Почти все остальные тоже хороши.

Передай, пожалуйста, Леонтьеву, что мне его шут очень по душе. Жаль, что он не играл его с самого начала. Вообще из Леонтьева получится большой толк. Он актер природный.

Спасибо тебе и всем вам за удовольствие, усугубляемое еще и чувством причастности к спектаклю.

Разыгралась Дорошина. Эндрю построен Далем, но и он не плох.

Прости за «оценочное» письмо. Я не из тех зрителей, которые пишут письма актерам. Но тут захотелось.

Будь здоров и счастлив.

Твой Д. Самойлов

Яркий пример феноменальной, редкой преданности театральному делу — Авангард Леонтьев. Ему, еще в возрасте тринадцати лет, завуч доверял ключи от школьного актового зала. Случай, думаю, для всех времен беспрецедентный.

Гарик Леонтьев был принят в театр «Современник» Олегом Николаевичем Ефремовым. Поначалу он играл до боли мало, да к тому же несвойственную ему детскую «травестячую» роль в спектакле по пьесе Розова «С вечера до полудня». А в дипломном спектакле Авангард Леонтьев показался мне актером истинного драматического таланта, исполняя роль царя Федора Иоанновича. Мне больно было видеть, что дарование такого масштаба используется неверно, в смешных или нелепых эпизодических ролях, тогда как ему с самого начала были под силу роли-

исследования глубин человеческого характера. Впрочем, талант Леонтьева в полную силу развернулся во внеплановом спектакле Валерия Фокина по Достоевскому «Сон смешного человека», где замечательно играли и Костя Райкин, и Лена Коренева. Для достаточно прокисшего к тому времени «Современника» эта работа имела вид, скажем мягко, необычный. Во мне же она пробудила желание обновлять и заселять новыми лицами сильно поросшую ряской гладь современниковского пруда.

Гарик Леонтьев, так же, как и Костя Райкин, решительно встал под мои знамена педагогики, всесторонне поддерживая и разделяя мои усилия. Мы подружились. Я часто думаю о том, что студия на Чаплыгина без Гарика просто не могла бы состояться. Он до сих пор много помогает мне в театре.

У него лабильная нервная система, иногда он бывает непредсказуем. Всполохи его гнева по поводу несоблюдения неких этических и художественных норм бывают труднопереносимыми для людей, лишенных этой меры неудовлетворенности самим собой и общим положением дел в театре или Школе-студии. До сих пор из глаз заведующей учебной частью Школы-студии МХАТ Натальи Аркадьевны брызжут слезы, когда она сталкивается с всеразрушающей силой требовательности Авангарда Николаевича.

Но вместе с этим, особенно радостно говорить мне о его вкладе в дело сейчас, по свежим следам настоящего успеха первого спектакля, который Авангард Николаевич поставил как режиссер по пьесе А. Н. Островского «Не все коту масленица». Премьера состоялась в театре на Чаплыгина 24 декабря 99-го года. И заискрились, засияли таланты Натальи Дмитриевны Журавлевой — актрисы, невостребованной на протяжении тридцати лет в театре Ленинского комсомола, Валерия Хлевинского, мало используемого в театре «Современник», моего давнего партнера и товарища. Повернулось новой стороной дарование Нади Тимохиной, сильно и настойчиво проявилась зеленая «подвальная» молодежь — Луиза Хуснутдинова и Денис Никифоров.

Леонтьев сейчас много играет в театре. Я видел его в отличном спектакле Валерия Фокина «Случай в городе NN», где Авангард Николаевич просто замечателен в роли Чичикова. Этот спектакль объездил всю Европу, побывал в Америке.

Как важно, что в Школе-студии МХАТ актерскому искусству студентов учат люди, умеющие и способные доказать своим вечерним трудом обоснованность и правомочность утренних требований, которые они предъявляют ученикам.

Роль Леонтьева в фильме «Обломов» — это маленький

шедевр, бриллиантик-запевка в симфонии Никиты Михалкова.

Думая о Гарике, я всегда мысленно говорю: дай бог ему ролей, — собственно, того, о чем тоскуют и чего ждут актеры во всех странах и во все исторические эпохи.

Я многим обязан Леонтьеву. На него я всегда мог и могу положиться. Когда он рядом, я знаю, что у меня прикрыта спина. Если оценивать степень моего личного доверия по десятибалльной системе, то Авангард Николаевич получит десять баллов. Это по-настоящему уникальный человек.

«Крыша»

Спектакль «Крыша» рассказывал о современном потерянном поколении, о людях, у которых отняли ориентир жизни.

На дворе стоял восемьдесят пятый год — время, когда все рушилось, когда происходило наиболее активное рассыпание коммуно-социалистического монолита, появлялось допустимое инакомыслие. Уже умерли Брежнев, Черненко, Андропов. Второй год находился у власти Горбачев, как могильщик режима. Менталитет общества явно изменился.

Легкий, веселый человек — Саша Галин — дал нам свою пьесу «Крыша».

Ребята из «Крыши» получились чувствующими полноценно, с температурой тела 36,6, но без намека на какую бы то ни было лирику: никаких тебе «Человек — это звучит гордо», или «Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так…», или «Не жалеть человека, и не унижать его жалостью…» — все это оказалось фигней в глазах молодых людей и было ими отринуто. Герой пьесы — студент, про которого известно, что он работает могильщиком на кладбище. По сути дела, первый андерграундовский герой (его играл Леша Селиверстов). И как противовес герою с его психологией потерянного поколения, с его попыткой встать над жизненной схваткой, с попыткой самоубийства — простая русская женщина, самой природой наделенная способностью собирать мужика по кусочкам. История любви в мире, который принадлежит этим людям.

Очень смешным получился «Полоумный Журден». Мой выбор пал на пьесу Булгакова, возможно, потому, что она произвела на меня сильнейшее впечатление еще лет за тридцать до того — это была одна из первых пьес, которые «Современник» читал для себя, присматривая что-то, — как раз перед тем, как была взята в работу «Матросская тишина» Галича.

Вот такой синкопой в тридцать лет я возвратился к своим настоящим пристрастиям — к Булгакову, Галину, Володину, чуть позже — к Галичу. Образно говоря, я стал рожать младенцев, которые во мне довольно долго вызревали. Все то, что было до сих пор нельзя, я так или иначе начал выпускать в жизнь.

С курса выпуска 86-го года в театре на Чаплыгина осталось, пожалуй, наибольшее количество моих выпускников — Дуся Германова, Марина Зудина, Надя Тимохина, Сергей Беляев, Саша Мохов, покойный Сережа Шкаликов, который лучшие свои театральные работы сделал в нашем маленьком театре — и в «Крыше», и в «Дыре», и в «Полоумном Журдене». Внятный, яркий,

талантливый характерный актер.

Летом 86-го выпускники моего курса были приглашены на гастроли в Венгрию, где прошли их поистине «победные гастроли».

Мучения на пути к новому театру у этого курса были минимальными, им пришлось ждать всего полгода до декабря 86-го, когда вышел приказ о создании в Москве трех новых театров — театра-студии под руководством Светланы Враговой, театра-студии под руководством Анатолия Васильева и театра-студии под руководством Олега Табакова. По сути дела, это разрешение на наше существование было желанием власти как-то «отметиться» в новом времени, продемонстрировать иные, изменившиеся взгляды на то, каким образом должно обновляться социалистическое искусство. Мы оказались под рукой в нужное время, в нужном месте…

Когда в августе 1986 года 1-й зам. министра культуры Грибанов подписал приказ о создании в Москве трех новых театров-студий, на переустройство и оборудование подвала на Чаплыгина были выделены определенные средства, был создан бюджет театра. У нас появился молодой и энергичный директор Аркадий Райхлин, которого привел к нам Александр Боровский, наш главный художник и поныне. Реконструкция подвала на улице Чаплыгина, 1а была закончена к 1 марта 1987 года.

В один из заключительных этапов реконструкции подвала обнаружилось, что по техническим причинам просто невозможно вывести за пределы нашего маленького помещения байпас — огромную трубу с горячей водой и паром, обогревавшую расположенные рядом дома. Все возможные инстанции были пройдены, но, как мы ни старались, никто нам помочь в этой ситуации не соглашался.

Вот тогда-то я и вспомнил об одном знакомстве, которое состоялось у меня за год или два до этого.

Егор Кузьмич Лигачев, тогда — член Политбюро ЦК КПСС и секретарь ЦК партии, проводил Всесоюзное совещание заведующих кафедрами общественных наук. В подобных случаях на мероприятие всегда приглашают кого-то от «секции клоунов», чтобы этот человек сказал что-то более или менее забавное. На этот раз пригласили меня. Выступление получилось удачным — светлые мысли иногда действительно приходят мне в голову, а вместе с Анатолием Смелянским мы подготовили забавные, может быть, даже остроумные тезисы.

Ельцин. Открытие театра

Когда после своего спича я возвращался в президиум, куда меня усадили (дело происходило в Кремле, точнее, в тогдашнем Кремлевском театре), то меня вдруг обхватил ручищами какой-то очень большой человек: «Ну, Олег, вот прямо я не знаю, какой ты молодец. Приходи ко мне, все проблемы, которые у тебя есть — все разрешим». Я поднял глаза на того, кто говорил. Это был первый секретарь горкома Москвы Борис Николаевич Ельцин, незадолго до того приехавший с Урала в Москву. Ельцин дал мне все свои телефоны. Конечно, я к нему не обращался. А тут, через полтора года, прямо перед открытием театра — наша неразрешимая «проблема байпаса». Звоню. Мне в ответ: «Пожалуйста, приходите, мы вас ждем»…

Наши переговоры с Борисом Николаевичем длились, наверное, часа три. За это время он успел дать конкретные, очень жесткие распоряжения различным организациям. И спустя всего пять дней произошло чудо: байпас, покинув подвал, гигантским удавом обогнул подвал и исчез из нашего поля зрения.

Вот, пожалуй, и все наши злоключения. Кончилось «веселенькое» время преодоления высоких барьеров, отвесных стен, минных полей и прочих заграждений.

Открытие театра было нашей коллективной победой.

Во время банкета по случаю открытия театра ко мне подошел хорошо мне знакомый первый замминистра Евгений Владимирович Зайцев, который, как только мог, доносил и капал на меня все это время. Должен заметить, что в масштабах всей страны тогда наступил весьма своеобразный исторический момент: это было время категорического запрещения употребления алкогольных напитков, причем выкорчевывался не только сам алкоголизм, но и сами «проклятые» виноградники, производившие сырье для проклятого зелья. Так вот, когда я увидел Зайцева на банкете, да еще рядом со мной, я прямо-таки зашелся от гнева. И приказал нашему молодому сотруднику Саше Попову: «А ну, налей ему стакан водки!» И Евгений Владимирович, будучи лихим казаком, махнул этот стакан залпом, а потом радостно выдохнул: «Спасибо, что вы есть, Олег Павлович!»…

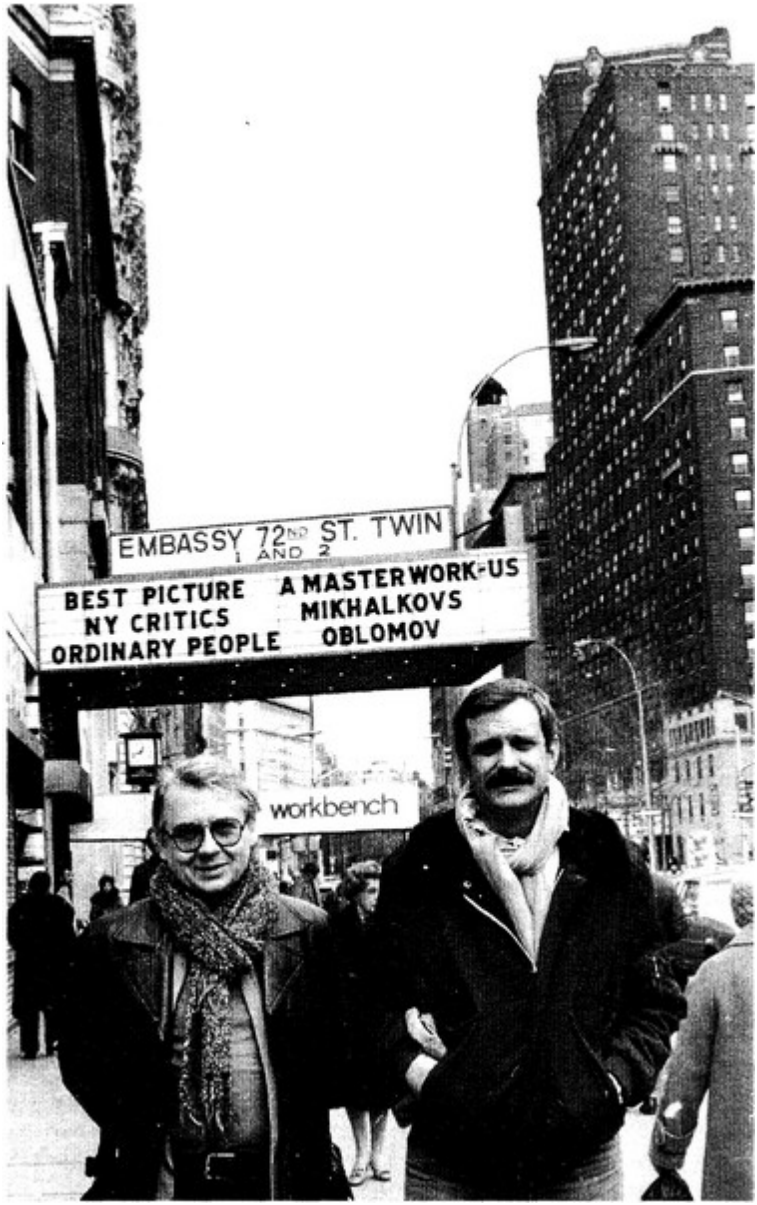
Снова про кино

Как ни странно, но из кинофильмов, в которых мне приходилось сниматься в зрелые годы, я выделил бы не так уж и много. Фильм Митты «Гори, гори, моя звезда», например. О нем немало писали.

А вот одна моя работа, как мне кажется, оценена совсем недостаточно. Между тем она представляется мне весьма ценной по уровню явно возросшего актерского ремесла. Это роль академика Крамова в фильме Титова «Открытая книга». Картина создавалась за несколько лет до моего театрального Сальери, но две эти роли очевидно корреспондируются. Академик Крамов — герой собирательный. Благо примеров вокруг было немало. Незадолго до съемок умер один чиновник из Министерства культуры РСФСР — начальник управления театрами. Произошло это следующим образом. Шло заседание, в первой части которого он, громыхая, клеймил Юрия Петровича Любимова. А в перерыве ему кто-то позвонил и сказал, что мнение о режиссере надо бы полярно изменить. Чиновник сделал это, а в конце заседания отдал Богу душу. Моему герою приходилось точно так же, балансируя у «бездны мрачной на краю», проявлять непередаваемые таланты, явно превосходящие цирковые возможности. Крамов — образ одного из тех самых ненавистных мне «перераспределителей благ», обладающих в прямом смысле убийственной силой. Если просмотреть только крупные планы Крамова в «Открытой книге», будет четко видна динамика лица этого человека, с явно проступающими дьявольскими приметами времени.

При всей растиражированности «Семнадцати мгновений весны» я очень ценю работу в этой картине. После первого просмотра меня отвел в угол Ю. В. Андропов и почти прошептал: «Олег, так играть — безнравственно». Я как-то присел и не нашелся что ответить. На самом деле, я считаю главным достоинством этой картины другой взгляд на врага. До этого во всех фильмах немцы были идиотами, в основном бегающими по избе с криком: «Матка — курка! Матка — яйка!» А мой отец, здоровый, умный, красивый, перворазрядник по лыжам, шахматам, теннису, все никак не мог победить этих дураков. Что-то здесь было не так. Татьяна Лиознова решила поднять уровень немцев и тем самым подняла значимость народного подвига. Мы воевали с нелюдями, но с мозгами у них все было в порядке. И не только с мозгами. Консультантом на картине среди других генералов был полковник Колхиани. Снимали сцену, когда мы с

артистом Лановым и двумя стенографистками должны войти в бункер к Гиммлеру. Колхиани молчал, молчал, а когда мы ринулись в бункер, сказал: «Нет, это невозможно. Они были интеллигентные люди, они женщин вперед пропускали». Потом мне племянница Вальтера Шелленберга открытку прислала, где было написано: «Спасибо Вам, что Вы были так же добры, как был добр дядя Вальтер». Что она имела в виду, мне так и не удалось узнать. Эта роль, несомненно, прибавила мне зрительской популярности, защищавшей меня тогда от властей.



Радостный момент нашей жизни. Никита Михалков привез «Обломова» в Америку. Это был кинотеатр на 72-й улице, арендованный двумя американцами специально для показа лучших советских кинофильмов.

Мы приехали одними из первых. Начало 80-х.

Дорога мне и балаяновская «Каштанка», где, кроме оператора Вилена Калюты, был еще художник Давид Боровский. И «Достояние республики» Володи Бычкова. Потом уже были «Полеты во сне и наяву» Балаяна, «Обломов» Михалкова.

Возможно, главное в истории моих отношений с Никитой Михалковым — это душевная близость и доверие, в наибольшей степени существовавшие на картине середины семидесятых «Неоконченная пьеса для механического пианино». Самое ценное в этой работе добывалось не только и не столько из текста Чехова в переложении Михалкова и Адабашьяна, а из взаимоотношений между персонажами, от взаимозависимости, взаимодействия этих личностей, что было диковинно по тем временам и, на мой взгляд, по-настоящему художественно. К этому добавились просто волшебная работа оператора Павла Лебешева и невероятного таланта музыка Леши Артемьева. У Михалкова вообще дар собирать многие таланты в одну команду.

Уже тогда мне совершенно очевидны были необъективность и несправедливость отношения министерств, разнообразных комитетов по кино и премиям, а также многих моих коллег к Никите Михалкову. Как же можно было додуматься до того, что «Неоконченной пьесе…» не была дана ни одна государственная награда! Как сильно надо было вызлобиться, позавидовать действительным, настоящим успехам режиссера Михалкова, чтобы не отметить его за эту блестящую кинематографическую работу, где было столько поразительных открытий, столько ярчайших характеров! Я уже не говорю об Александре Калягине, о Николае Пастухове. А как можно было пройти мимо Юры Богатырева? Понимаю, что вопрос риторический.

Андрей Попов

В следующей картине Никиты Михалкова — «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (опять-таки не отмеченной соотечественниками) мне пришлось работать со многими замечательными артистами, одним из которых был Андрей Алексеевич Попов.

Михалков пригласил его на роль Захара, слуги Ильи Ильича, — того самого, который, по выражению Ленина, «вместе с другими тремястами Захарами» и обеспечивал жизненный уровень Обломова.

Отцом Андрея Алексеевича Попова был Алексей Дмитриевич Попов, один из ближайших учеников и последователей К. С. Станиславского. Сам Андрей Алексеевич десять лет подряд возглавлял театр Советской Армии, а затем стал актером МХАТа. В театре Советской Армии сыграл множество главных ролей, начиная от Петруччо и заканчивая Хлестаковым. Самой заметной из его работ во МХАТе стала роль Лебедева в «Иванове».

В пору своего недолгого руководства театром им. К. С. Станиславского Попов взял под крыло трех своих учеников — Анатолия Васильева, Бориса Морозова, Иосифа Райхельгауза — и дал им «зеленую дорогу», в результате чего родились их прекрасные дебютные спектакли. Андрей Алексеевич не был честолюбивым человеком. Он пригласил молодых режиссеров только по одной причине — дать им шанс состояться. На подобный поступок — бескорыстно и неревниво подарить возможность жизни следующему *за тобой* поколению — не способно абсолютное большинство моих коллег. Может быть, Попов этим и запал мне в душу.

Да, российские интеллигенты существовали и тогда, когда всех их, казалось, уже окончательно вытравили — либо вырезали, либо свели на нет, либо вынудили уехать. Их уничтожали целенаправленно, как вид, способный сопротивляться идиотизации и стереотипизации человеческого рода. А они все равно жили и трудились, оставляя за собой свет и мирру. Андрей Алексеевич был прекрасен, умен, талантлив, добр и независим вопреки всему.

Однажды мы вместе с Никитой Михалковым пришли к нему домой и увидели стоявший на почетном месте коротковолновый приемник, густо покрывшийся пылью. Абсолютно чистой оказалась только кнопка «Голоса Америки».

Съемки «Обломова» были веселыми и радостными. Бесконечное число шуток, анекдотов, проводимых вместе часов за

обеденным или «ужинным» столом… Легко получались находки в кадре — вроде того отчаянного движения в сцене, когда барин спит, а Захар нечаянно роняет то одну, то другую вещь, а потом, рассвирепев, швыряет в окно и все остальное. Или первая наша с ним сцена, где он странным образом «клекочет», прыгает, неуклюже шаманит, чтобы разбудить почивающего беспробудным сном Илью Ильича.

Однажды в городе Сент-Луис я был свидетелем одного незабываемого зрелища, когда старые, седые, толстенные негры-джазисты играли свою гениальную музыку для самих себя — лабали настоящий, неразбавленный джаз с берегов Миссисипи. Джем-сейшен шел непрерывным полотном, негры сменяли друг друга, и каждый новый солист выдавал такие убийственные импровизации, такие виртуозные свинги, что следующие за ним музыканты заводились, наэлектризовывались, возбуждались и разворачивали пульсирующую джазовую ткань совершенно по-новому, все выше и выше поднимаясь в космос…

Что-то похожее я испытывал, глядя на инспирирующего мое вдохновение Андрея Алексеевича. Не знаю, действовал ли на него подобным образом я, но о том, что он «доставал» меня, могу свидетельствовать со всей большевистской прямотой.

Юра Богатырев

Вторым моим партнером по «Обломову» был Юра Богатырев. Трудно даже назвать другого актера, который смог бы сыграть Штольца *хотя бы так же,* как он. Строчка стихотворения Ахматовой, обращенная к Пастернаку «Он, сам себя сравнивший с конским глазом…» — кажется мне весьма уместной для оценки Юриной работы в фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова».

Богатырев был одним из молодых артистов, принятых в «Современник» в эпоху моего «позорного шестилетия». Господь одарил его чрезвычайно разнообразными талантами, красивой фактурой, но Юра не успел сделать и двадцати процентов из того, что мог бы. Хотя замечательно играл и в театре, и в фильмах у Авербаха, Михалкова, Титова… Был одинаково убедителен и в характерных ролях, и в героических, и в «молодых».

Впервые я соприкоснулся с Юрой в работе, когда ему было лет двадцать пять. Причем не как с актером, а как с художником. Я начинал репетиции пьесы Вампилова «Прощание в июне», а оформление к этому внеплановому спектаклю делали Адабашьян и Богатырев. Важной деталью декорации, изображавшей двор жилого «хрущебного» дома, было белье, развешанное на веревках в несколько ярусов. Потом бельевые веревки поднимались вверх, и взгляду зрителей открывалась типовая игровая площадка, а затем и квартира Сарафанова. Удивительно емкое и многозначное оформление — до сих пор я не видел, чтобы его где-то использовали.

Юра вдохновенно и радостно писал портреты, раздаривая их направо и налево. Даже у меня, в моем кабинете на Чаплыгина, висят два очень смешных моих портрета авторства Богатырева. Один — с галстуком из американского флага, написанный после моей поездки в США, а на другом я запечатлен в роли Мальволио.

Юрино естество слагалось из переполнявшей его доброты, бескорыстия и абсолютно детской потребности любить. Его душевная беззащитность была несообразна с его могучим и тяжелым телом. Из-за свойственной ему «хронической» неприкаянности мне иногда казалось, что Юра живет совершенно один.

Во время съемочного периода «Обломова» он завел один странный обычай. Никита Михалков очень смешно цитировал разговоры по этому поводу:

— Что ты делал вчера, Юра?

— Да… Пил с шоферами…

Ну не от хорошей же жизни!

Когда уходят из жизни люди немолодые — относишься к этому как к неизбежному порядку. А вот когда уходят люди младше меня, я ощущаю в этом какую-то жуткую несправедливость в том, что их уже нет, а я продолжаю жить. И живу, вспоминая, что не сделал для них, или не успел сделать, или сделал, но мало…

Юра умер в сорок с небольшим. За год до смерти он получил звание народного артиста России. Не думаю, что переход из «Современника» во МХАТ сделал его счастливее. Но я помню, как он поразительно играл Клеанта в мольеровском «Тартюфе», поставленном Анатолием Васильевичем Эфросом. Беспроигрышно красивая Настя Вертинская, милый и убедительный Миша Лобанов, Саша Калягин, Слава Любшин — все были на своих местах. А Юра Богатырев играл риторическую роль голубого героя… До этого я видел, может быть, пять или шесть французских вариантов «Тартюфа», но ни в одном из них Клеант не был ни живым, ни смешным. Но на том мхатовском спектакле я ни над чем не смеялся громче и веселее, как над огромными периодами словесных эскапад, исторгавшихся из уст Клеанта — Богатырева. Надо же было родиться спектаклю по пьесе великого смехотворца Жана-Батиста Поклена в России, чтобы стало понятно, как надо делать эту роль! А вот так, как делал это Юра Богатырев, царство ему небесное…

МХАТ

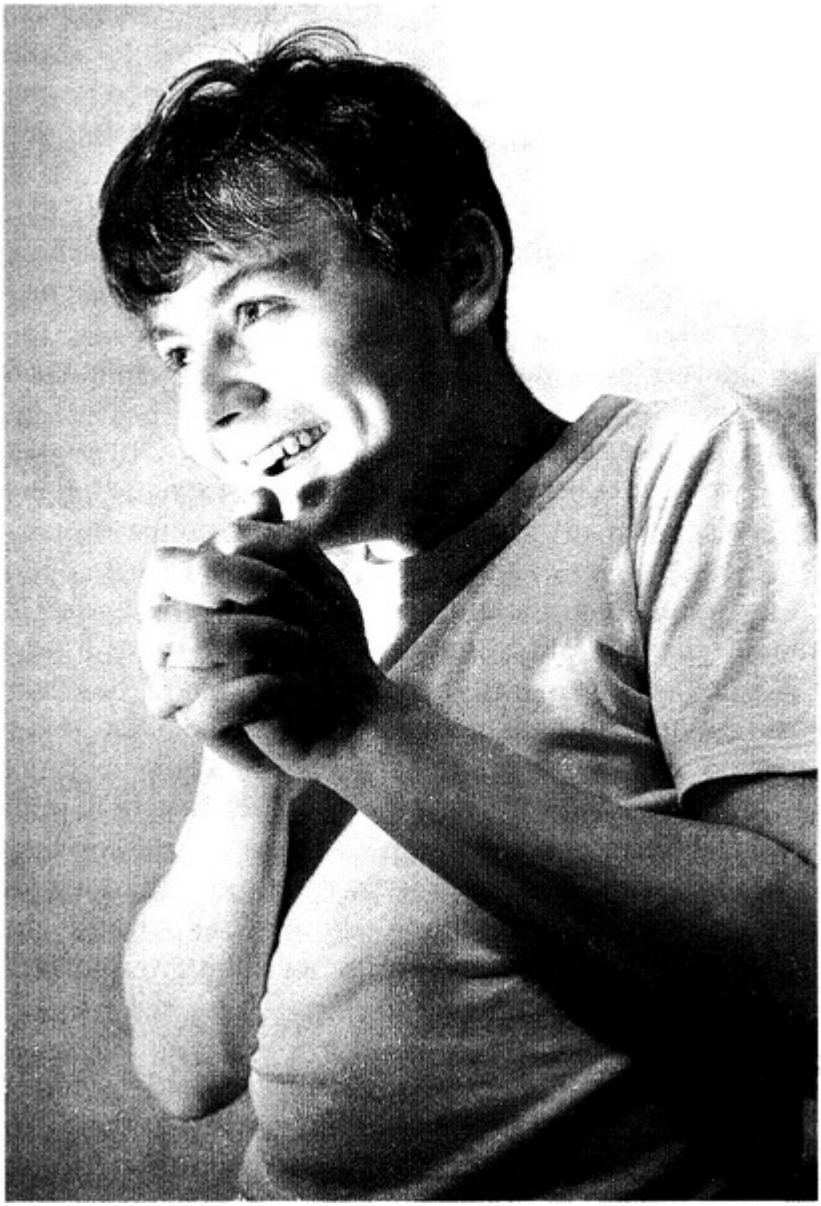
С 76-го до 83-го года я оставался в «Современнике» на так называемых «разовых» ролях, а затем перешел во МХАТ к Ефремову. Случилось это после определенной акции театра по отношению ко мне. Акция эта была очень простой, и я бы сказал даже, банальной. «Современник» готовился к гастролям в Волгограде и Донецке. Я тоже должен был ехать туда вместе с театром, потому что был занят в спектаклях «… А поутру они проснулись», «Провинциальные анекдоты» и еще где-то. Перед этим я довольно долго, полтора или два месяца — как раз до окончания сезона в Москве, — работал в Канаде, где учил и ставил спектакли в университете «Йорк» города Торонто. Замечу, что начиная с шеффилдского «Ревизора» меня приглашали читать лекции и ставить спектакли за границей очень часто, что стало и источником неплохого заработка, и слагаемым большей моей автономности от театра. И вдруг я заболел. Как это часто бывает, началось с ОРЗ, потом добавился ларингит, фарингит, потом бронхит, потом воспаление легких. А потом мне поставили диагноз «астма». Астма была и у бабушки Ольги Терентьевны, и у моей мамы Марии Андреевны. Постоянно слышать многоголосое звучание собственных бронхов психологически довольно тяжело. Я прекрасно помнил, что таким было дыхание у мамы, и от этого мне было особенно страшно… Помог мне выкарабкаться замечательный врач, академик Александр Григорьевич Чучалин. Он стал вводить мне аллерглобулин, после чего я резко пошел на поправку.

Звоню директору «Современника» Володе Носкову: «Ну вот, уже скоро я буду с вами». А он мне в ответ: «Да ладно, куда тебе спешить, все нормально, мы на твои роли уже ввели людей…» Я похолодел. Страшнее этого — когда узнаешь, что что-то сделано за твоей спиной, — для актера не может быть ничего. Сделано не потому, что ты отказываешься работать, а потому, что, в общем-то, люди *могут обойтись и без тебя.* Прямо по сталинской формуле, что незаменимых у нас нет. Тогда я и решил перейти во МХАТ.

Во время болезни меня навещал Олег Ефремов, пригласил к себе — как раз задумывалась новая работа. И в том же 83-м году я сыграл свою первую роль в Художественном театре — Антонио Сальери в премьере пьесы Петера Шаффера «Амадей», поставленной Марком Розовским. Сальери — роль-долгожительница, самая старшая из тех, что я играю сейчас.

Я воспринимаю Сальери как собирательный, но такой

знакомый мне образ «перераспределителя благ» среди нас, нормальных и одаренных тружеников искусства. Собственно, какие это были блага — ассигнования государственного бюджета на создание нового репертуара, на создание новых спектаклей… Знание изнаночных сторон людей этого сорта и было тем материалом, которым я оперировал, готовя роль. На сегодняшний день «Амадею» пошел восемнадцатый год, но это по-прежнему один из самых посещаемых спектаклей Художественного театра.



Олег Савин из спектакля «В поисках радости». Мне — лет

двадцать пять.

На следующий год Ефремов поставил пьесу Гельмана «Скамейка». Исполнителей было двое: Татьяна Васильевна Доронина и я. Наша совместная работа была не только веселой, но и радостной. О сложном характере Татьяны Васильевны ходит много сказок и легенд, но я могу свидетельствовать, что редко-редко у меня бывали партнерши столь заинтересованные, столь серьезно готовившиеся и столь трепетно ждущие следующего спектакля, как это делала Таня Доронина. Те спектакли, которые мы сыграли с ней, были азартны и интересны этой нечасто встречающейся среди актеров потребностью выдать все, на что ты способен сегодня.

«Скамейка» шла три года, по сути дела, до раздела МХАТа.

Критики вяло восприняли спектакль. Они мямлили что-то относительно того, что это за маленькие люди с их маленькими проблемами и маленьким кругозором. Но это было ложью, и поэтому на газетные рецензии я обращал внимание меньше всего. Главной рецензией было отсутствие «лишнего билетика», и зрительское приятие для нас с Таней было основной подпитывающей нас энергией. Зал отзывался на одиночество этих «маленьких» людей и на их неубиваемую потребность любить и быть счастливыми вопреки всему тому, что они говорили. В этом спектакле заключалась огромная горечь констатации признаков заболевания общества, которое удивительно точно диагностировал Александр Вампилов в своих немногочисленных пьесах, и особенно в «Утиной охоте», — «Рак совести».

Рак совести — болезнь, поразившая общество после войны. Когда вдруг заткнули глотку людям, вкусившим настоящую свободу. Выигравший войну, заслуживший право на счастье народ взамен этого опять получил тюрьмы, ссылки и лагеря. А к пятидесятым годам все это стало усугубляться — возникли «космополитизм», «дело врачей», некие антисемитские акции, убийство Михоэлса. Наступила полная поляризация общества. Анна Ахматова говорила в середине пятидесятых: «Вот когда они вернутся, то встретятся две России — Россия, которая сидела, и Россия, которая сажала». Шлейф ошибок тянулся за тем, кто не хотел жить общей жизнью, что было закономерно для структуры, исследованной у Евгения Замятина в антиутопии 1924 года «Мы», когда все — от того, с кем ты спишь, до того, что выносишь с работы — было ведомо Старшему брату, отслеживающему нашу жизнь. Примерно о том же было и в романе Джорджа Оруэлла «1984», написанном четверть века спустя.

Естественно, что бунтарский, неприкаянный, расхристанный

русский характер не мог не заболеть. Но болезнь не искоренялась, не лечилась, а загонялась внутрь, увеличивалась, захватывая все новые органы, отравляя мозг и заставляя больных раком совести вести двойную, тройную бухгалтерию жизни… Слава богу, что открытая Вампиловым болезнь не передается генетически.

Рак совести поразил моего героя в «Скамейке» — изовравшегося человека под названием «Он», историю которого пришлось расхлебывать женщине, обладающей волшебной способностью русских баб собирать мужика, как разлитое по полу молоко, и скрывающейся под скромным местоимением «Она». Безусловно, это было настоящим и ярким свершением Тани Дорониной.

Следующей работой во МХАТе у меня была «Серебряная свадьба» Александра Мишарина. Было время, когда люди, начинавшие ту или иную работу, почти с уверенностью говорили: «Ну все, это на Государственную премию — уже точно». Примерно таким спектаклем в глазах актеров и была пьеса Мишарина «Серебряная свадьба». Но затем время удивительно спрессовалось, ускорилось и к моменту выдвижения спектакля на Государственную премию оказалось, что он безнадежно отстает от самых современных и радикальных идей советского общества.

Иннокентий Смоктуновский, Олег Ефремов, Наташа Тенякова, Слава Невинный и я в роли Бутона. «Кабала святош» Булгакова во МХАТе. Спектакль поставлен Адольфом Шапиро.

Кроме очевидного гражданского пафоса и гражданских барабанов работа над этим спектаклем была интересна прежде всего тем, что там были заняты замечательные актеры — и Олег Борисов, и Женя Евстигнеев, и Петя Щербаков, чье присутствие приносило с собой мгновения подлинного актерского откровения — самого важного, на мой взгляд, в нашем ремесле.

Замечательными были и декорации Давида Боровского, создавшего почти художественный римейк внутреннего убранства белого дерева хором сибирского областного или городского руководителя. Там и происходили все коллизии. Петя Щербаков был партийным руководителем, я — советским, и был еще залетевший по случаю выходец из тех мест, ставший руководителем союзного масштаба — Олег Борисов.

Но с Государственной премией за «Серебряную свадьбу» мы пролетели.

В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» я был введен на роль Мамаева. Роль просто бенефисная: и приходил на аплодисменты, и уходил на аплодисменты, и поворачивался, и говорил… Все было благополучно, достаточно бодро и весело.

«Кабала святош» для меня была интересной работой. Я

люблю изменять себя — лицо, тело, фигуру, надевать парик — это дает мне дополнительный азарт, не оставляющий равнодушный и зрителя. Замечательные работы Иннокентия Михайловича Смоктуновского и Олега Николаевича Ефремова подчеркивали шарм одной из таинственных булгаковских пьес, с которыми связаны некие сложные трансцендентные явления. Не то чтобы на сцене явно присутствовали оккультные силы, но что-то такое все же имело место быть.

«Перламутровую Зинаиду» я так и не сыграл, хотя репетировал сначала одну роль, потом другую, но не получилось в силу разных объективных причин.

Фамусов — роль, недоделанная мною. Мне кажется, что весь интерьер, созданный Борисом Мессерером при всей своей красоте и изяществе замысла был не слишком домашним, не слишком уютным, не слишком располагающим к этой истории. Как я вижу, история, рассказанная Грибоедовым, — прежде всего о бешеной любви Александра Андреевича Чацкого к Софье и о «мильоне терзаний», за этой любовью воспоследовавшей. Следуя чеховской градации, в «Горе от ума» любви пудов десять. Если этого нет, то все остальное носит характер либо «головной», либо понятный, смысловой, но не туманящий голову запахом черемухи и любовным угаром.

Мне хотелось бы снова сыграть роль Фамусова, но уже в более камерном варианте этой величайшей классической пьесы.

Раздел МХАТа

Непосредственно после «Серебряной свадьбы», в 1987 году, МХАТ подошел к, пожалуй, самому драматическому моменту в своей истории — разделу.

Раздел был затеян и, в общем, спланирован по причине бессмысленности, абсурдности существования разросшейся, гигантской труппы театра. Там было около ста шестидесяти человек, что давало возможность многим артистам видеться дважды в месяц — в дни выдачи зарплаты. Конечно, ни о каком ансамбле, ни о каком знании друг друга не могло быть и речи.

Труппа была так велика, так солидна и так остепенена, что почти у всех были дела помимо театра — у кого на радио, у кого в кино, у кого на телевидении, кто пел, кто танцевал и так далее.

Причиной непомерного разрастания труппы была постоянная необходимость находить исполнителей на те или иные роли. Положим, готовится спектакль «На дне», и в труппе нет артиста на роль Алешки-сапожника, которому по пьесе лет 18–19. Молодого человека находят в каком-нибудь театральном вузе, берут в труппу, он играет Алешку, и на этом его востребованность заканчивается. Ему не дают ни Керубино в «Женитьбе Фигаро», ни офицера Федотика в «Трех сестрах». На эти роли берут еще и еще кого-то. Так эти актеры и остаются в театре, выпадая в осадок. За судьбой их не следят, за них никто не отвечает. А ведь артист должен играть постоянно, иначе он теряет чувство ритма в профессии.

Дальше это продолжаться не могло.

Думая о том, чтобы вся труппа могла работать полноценнее, интереснее, разнообразнее, Олег Николаевич подготовил решение поделить труппу на две части, дав каждой половине свое стационарное помещение. К тому времени заканчивался капитальный ремонт-реконструкция здания в проезде Художественного театра. До этого МХАТ играл довольно долгий период на двух сценах — на улице Москвина, и на сцене, что на Тверском бульваре. Часть актеров по плану Ефремова предполагалось оставить на Тверском бульваре, а часть вернуть в здание, находящееся в проезде Художественного театра, как назывался в те поры Камергерский.

Дискуссия по поводу расселения труппы разгоралась все жарче, взаимные упреки становились совершенно скандальными. Неизвестно, как далеко могла зайти эта ситуация, если бы на одном из совершенно распаленных перепалками собраний я не встал и не сказал: «Вот что, коллеги. Тех, кто поддерживает Олега

Николаевича Ефремова, я попрошу выйти в другую комнату». Надо заметить, что тогда собрания были собраниями коллектива, то есть в них участвовали рабочие, пожарные, костюмеры, работники других производственных мастерских МХАТа, поневоле становившиеся свидетелями разборок между «творческой элитой». Ну вот, после моих слов группа людей встала и пошла за мной. Эти люди неформально разделяли точку зрения Ефремова и хотели поддержать его в минуту жизни трудной. Сейчас они работают во МХАТе в Камергерском.

Вторую половину труппы возглавила Татьяна Васильевна Доронина. Она нашла в себе мужество пожертвовать своим положением актрисы, несомненно, одной из первых в театре, знаменитой, талантливой, просто для того чтобы прикрыть собою образовавшуюся брешь. В этом смысле ее человеческий поступок мне кажется весьма неординарным и заслуживающим уважения. Ведь что такое было оказаться среди людей, которых Олег Николаевич не пригласил с собою? Многие из них испытывали от этого сильное и болезненное потрясение, ведь они отдали театру все, что имели, и вот что в итоге получили… Доронина возглавила группу людей, которые якобы никому не были нужны.

С того момента прошло двенадцать лет. Констатировать, что раздел принес счастье кому-то из разделившихся театров, я не могу. Наверное, Господь решил театр за этот «развод» наказать… Наступило затишье. Не хочу сказать, что не было серьезных спектаклей и в том, и в другом МХАТе, но звонкая радость счастливого, всепобеждающего успеха ушла из этих театров. А ведь внутренняя свобода актера рождается именно в этой атмосфере.

Разрешить конфликт по любви было невозможно. Захлопнулась форточка, которую мы открываем, чтобы впустить весенний солнечный день. Захлопнулась и больше не открывалась.

Глава четвертая
«Табакерка»

Из дневников студии Олега Табакова на Чаплыгина, 1977–1982 *(отрывки)*

20 ноября 1977 г.

Воскресенье. Сегодня была генеральная уборка помещения. Убрались здорово. Поработали на славу. Жалко только, что не все были. Ну, ничего. В следующий раз сознательность проявят все. Вечером было для желающих движение.

А. Аляутдинов

27 февраля 1978 г.

Вчера, в воскресенье, — относительно свободный наш день, решили собраться все вместе — отметить и отпраздновать День Армии. Вечером накрыли стол в зале, посидели, выпили, имели удовольствие по достоинству оценить высокие кулинарные способности Ольги. Потом танцевали, разговаривали, играли, причем во время игры умудрились все-таки надинамить Константина Аркадьевича и Олега Павловича. К сожалению, из всех педагогов были только они одни… Скорее всего и большей частью, в этом виноваты мы — не смогли лично всех пригласить, предупредить…

Расходились вчера поздно, не хотелось уходить, но… с утра репетиции: надо отдохнуть.

Да, хороший тост произнес вчера Олег Павлович. Он говорил, что в нашей тенденции собираться всем вместе не только для работы, но и для отдыха, он видит наше желание узнать друг друга лучше, быть вместе, наш интерес друг к другу, в котором основа нашего будущего коллектива, нашей компании, которой еще пока нет, но ростки которой уже видны.

Еще вчерашнее знаменательное событие — Андрею Борисовичу исполнилось 40 лет. Он пока занят, и до среды не покажется в студии. Ребята ездили поздравлять его, подарили ему козлиную маску. Судя по радостному голосу в телефонной трубке, он очень рад…

Дежурные: А. Гуляренко, К. Панченко, А. Селивёрстов

19–21 марта 1978 г.

20 марта собиралось комсомольское бюро. Решили массу важных вопросов. Хорошо, если они останутся не только пустыми решениями. Не собраться было нельзя: полный развал дисциплины, вопросы движения, музвоспитания и т. д.

Журнал не заполнялся уже месяц, совет бездельничает, о нормальном дежурстве и не слышно: люди часто приходят в студию, как в гости; наши дамы просто с каким-то поразительным упорством не желают палец о палец ударить, для того чтобы в студии было уютно, чисто. Прошу прощения, что обвиняю девушек. У них есть достойные соратники среди ребят.

Возникает странное ощущение, что либо эти господа брезгуют замарать свои руки (которые, без сомнения, предназначены для более чистой работы, чем мытье полов и туалетов), либо они привыкли жить, простите за грубость, в сраче. Я не знаю, где еще эгоизм и полное пренебрежение к товарищам дошли до такой степени, как у нас…

Забыл: к сожалению, никто ничего не упомянул о 8 марта. Был праздник. Поздравляли девушек, подготовили несколько коротких номеров. Все прелестно. То, что малость перебрали в конце — впредь наука; но при всех разговорах о «нашей тенденции к сближению» ни одна из дам (при мне, во всяком случае), никак не выразила чувства какого-то неудобства за то, что мы прождали целый час…

Кирилл Панченко

3 мая 1978 г.

Неожиданно пришел на репетицию «Двух стрел» А. М. Володин. Работали с автором в холодной комнате 2,5 часа. Все-таки везет нам! Общаемся с таким драматургом…

Игорь Нефедов

7 мая 1978 г.

Сдали контрольный урок по речи — хуже некуда. Весь день репетировали. В 12 ночи последними репетировали мы — «Пироговцы-Райкинцы». Сперва пили кофе, «вспоминали» вместе с одним из любимых педагогов дни съемок «Много шума…», … ржали!!! Потом работали-с! Хорошо работали-с! В 2 часа — отработали-с. И спать не хотелось. Но спать легли, чтоб завтра работать. «Работа есть работа…» Хи-хи!

[Елена Майорова]

8 мая 1978 г.

Сегодня утром сделали прогон отрывков: «Стрелы», «Горе», «Провинциальные анекдоты». Наконец в 16.00 идем в театр подбирать костюмы на «Пирог»… Витька назвал его сегодня ласково — «Кексик»!

Радостно как-то…

Нина [Нижерадзе]

Первый раз в жизни О. П. Табаков попросил своих студентов сделать самостоятельный прогон и обсуждение отрывков: «Две стрелы», «Горе…», «Провинциальные анекдоты». Наше время: от 10.30 до 12.30 (в 13.00 — Фокин). Начался прогон в 11.30. Кто виноват? «Горе от ума» прогнать не успели. Видно, доверять еще сложно. Обсудить ни одного отрывка не смогли. *Неответственно*. Сейчас неответственно, а потом может быть хуже. Надо бы призадуматься. Самое страшное для меня то, что друг друга мы *не интересуем сегодня*…

На «Двух стрелах» присутствовал только Хомяков, а на «Анекдотах» — Гуляренко! Вот так…

Повторяю: больше всего волнует безразличие.

Ну, что же, думаю, что это все-таки исправимо.

Игорь Нефедов

31 мая 1978 г.

Два дня тому назад сдали наш первый и главный экзамен — мастерство. Впервые кафедра приняла нас хорошо… После спешки и напряжения всех этих дней стало как-то пусто и тоскливо… Господи, впереди столько экзаменов, а все кажется далеко не важным…

Да, действительно, что у нас есть дороже и радостнее нашего дела?!

Сегодня прогон по речи. С утра решили с Нинкой привести «Чаплыгино» в порядок. Шли привычным путем от метро, всего-то одни сутки здесь не были, а так щемило сердце, что показалось — вечность не были в своем подвале… Эх-ма…

Надо бы нам после экзаменов собраться на субботник. И уберемся основательно, и все вместе работать будем.

По традиции, слушали Высоцкого.

Гуля [Анна Гуляренко]

3 июня 1978 г.

Да, действительно, кончились занятия по мастерству, и стало недоставать нашей работы, всех Вас — даже тоска берет.

В этом взаимопроникновении, близости душевной и беда наша, и надежда… В настоящем деле, как в любви, должно хотеться быть вместе.

Ну ладно, до свиданья, буду звонить Вам седьмого часов в 12 ночи.

В Москву вернусь 12 июня, разыщите меня,

Ваш Олег Табаков

11 июня 1978 г.

Зашел, чтобы проверить воду.

Бедный наш дом, он без нас, ей-богу, осиротел, и даже где-то постарел.

Так случилось, мы все его забыли, не приходим каждый день. А он живет только за счет нас. Нашей молодости.

Но еще немного. Не обижайся на нас. Скоро опять ты будешь уставать от нашего шума, от нашей суеты. Так уж заведено в жизни, когда возвращаешься в дом, в котором не был какой-то срок, то все тебе прощается: что долго не писал, что долго не навещал свой дом, и он рад, он счастлив, потому что это и есть смысл его жизни.

Мы скоро все придем, еще немножко, и мы опять твои.

М. В. К. [Василий Мищенко]

14 июня 1978 г.

Сегодня был экзамен по речи. Экзамен прошел хорошо! После экзамена Табаков оставил нас и сказал, кого он отчислил из студии. Топилина, Аляутдинов, Макаров — отчислены, Панченко перевелся к Гончарову в режиссерскую группу. Еще четыре человека оставили студию. Всегда ужасно неприятно, грустно, тяжело расставаться с друзьями, с которыми еще вчера работали. Очень тяжело. Нас осталось 14 человек, 14 бойцов. Это не так уж много! Так что не унывать надо, а идти вперед, дерзать, дерзать и дерзать.

Сергей Газаров

3 сентября 1978 г.

Воскресенье. В 10 часов была репетиция с Олегом Палычем «Двух стрел». Потом в 13.00 собрали всех ребят, кого нашли, и Олег Палыч прочел нам повесть Аксенова «Затоваренная бочкотара», потрясно прочел, можно сказать, побывали в театре одного актера. Вещь, конечно, потрясающая. Это будет нашим спектаклем, участие в инсценировке повести предстоит всем нам, и в дальнейшем все средства, вырученные от этого спектакля, пойдут на нужды студии.

Дежурные: Е. Майорова, Л. Кузнецова

7 сентября 1978 г.

С утра пришли убираться, это не так трудно, как кажется. И довольно выгодно. Дежурство налаживается. Самое главное, что дежурство становится не обязанностью, а ритуалом. И в этом есть своя прелесть.

Начали самостоятельные работы.

Дежурные: М. Шиманская, А. Якубов

11 сентября 1978 г.

С утра пришли на [овощную] базу. Подтягивались долго — не привыкли рано вставать, а тут к восьми надо. День начался, в общем, диетически: мы на сырой картошке; ребята на помидорах; от союзников перепало винограда, дынь, арбузов. Все же устали, там пыльно, сыро — девчат с ящиков сдувает сквозняком. «Трудно!»

Сегодня в 18.30 репетиция «Маугли». После базы волком ходить легче, плечи ссутуливаются без труда, леопарды лишь к вечеру проклевываются.

И, наконец, начинаем сегодня «бочкотару»! Все общаются друг с другом только текстом из повести: «честно», «могу руку сжечь, как Сцевола!»…

18 октября 1978 г.

Сегодня нет репетиции.

Завтра наваливаемся основательно. Основная борьба еще впереди.

Мы еще, наверное, не отдаем себе отчет в том, какая ложится на нас ответственность за это первое дело. (Могло быть уже и вторым!) Нам нужно помнить об этом. А если, не дай бог, и это профукаем, то с этим уйдет и вера.

Дежурные: А. Марин, В. Мищенко

21 октября 1978 г.

…В 21.00 сегодня было собрание курса

1. Об уборке девочек;
2. О сачках, которые не убираются;
3. Выговор по институту Кузнецовой Ларисе за пропуск мастерства;
4. О том, что будут новые работы. Именно: «Прощание в июне» Вампилова и «Белоснежка и семь гномов» Устинова и Табакова. Последняя будет идти в театре «Современник»…

Впереди нас ждет выпуск спектакля. Это первое и необычное дело в наших стенах. Нас ждет радостная «предстартовая лихорадка», новые ощущения, понимание чего-то, пока не ясного.

Это действо будет 27 октября.

До пуска осталось 6 дней.

Самое главное, чтобы каждый выполнял свою задачу во имя общей задачи.

Алексей Якубов

31 октября 1978 г.

Трудный день.

Сегодня в 11.30 была репетиция спектакля. До 3-х. Потом — занятия в институте. И вечером, в половине десятого, — прогон со зрителями. По ощущению ребят, участников спектакля, это был хороший прогон: и ритм нормальный, и взаимодействие было. Завтра обсудят их работу педагоги.

Дежурные: Е. Майорова, А. Гуляренко, Н. Нижерадзе

2 ноября 1978 г.

Сегодня у нас впервые в жизни была репетиция на сцене «Современника». Репетируем «Белоснежку». Оделись в старые костюмы и прошли по мизансценам. Было очень интересно.

Вечером показывали Островского. Показ был не из лучших.

Сергей Газаров

5 ноября 1978 г.

Утром — институт, вечером — в театре репетиция «Белоснежки». После репетиции О. П. читал пьесу Барри Киффа «Прищучил».

Виктор Никитин

18 ноября 1978 г.

Сегодня занимались, вернее, после большого перерыва начали заниматься «Маугли». Прочитали сцену и поговорили о ней. Потом репетировали «Белоснежку».

Сергей Газаров

22 ноября 1978 г.

Сегодня на репетиции в театре был разговор Олега Павловича со студийцами, присутствующими на репетиции. Ситуация такова, что если будут продолжаться опоздания и неявки на репетиции, то незаменимых людей — нет! Значит: «Белоснежка» будет, но не с нами, и мечта педагогов осуществится, но тоже не с нами…

23 ноября 1978 г.

Сегодня с утра была репетиция «Белоснежки». Репетировали главную сцену гномов. Остальных отпустили. По общему мнению, репетиция была удачной. Очень живая и, самое главное, деловая. Перед началом О. П. Табаков объявил нам, что перед выпуском с 4-го по 10-е будем репетировать по ночам. Из-за того, что не успеваем по срокам.

Дежурные: А. Селивёрстов, М. Хомяков

30 ноября 1979 г.

Днем репетиция в театре, затем институт.

Вечером был спектакль, на котором присутствовал секретарь ЦК ВЛКСМ Пастухов.

В общем, обыкновенный рабочий день.

Дежурные: В. Никитин, М. Овчинникова

24 января 1979 г.

Олег Павлович предложил нам рассказать о том, как был прожит этот семестр: «Демократия начинается тогда, когда начинается гласность».

Итак, нужно начать.

А. Якубов: Что бы ни происходило в студии — праздник или любое другое событие, начинаешь думать о том, что я сделал для этого, какова мера моего вклада… Самое плохое, когда в спектакле видишь, что товарищ тянет одеяло на себя.

Селя (А. Селивёрстов): …успех, наверное, в том, что мы впервые чувствовали друг друга и помогали друг другу.

О. П. Табаков: Ребята, не забывайте вести фиксацию важных моментов в нашей жизни: рецензий в печати, количество отыгранных спектаклей.

(М. Хомякову): Как будущий студиец, Миша, как будущий актер, ты многому научился. А что сделал для людей? Процессы, которые в тебе происходят, мне, как педагогу, кажутся противоречивыми. Преодолевай в себе маразм, обломовщину.

А. Н. Леонтьев (М. Хомякову): Ты опаздываешь на репетиции…

О. П. Табаков (подхватывая мысль): Предлагаю за опоздание ввести штраф. Деньги — в студийную кассу.

Театр — это очень живое место. Надо двигаться! Кедров шутил: театральное искусство — как велосипед. Или едет, или падает, не стоит…

… Категорически запрещаю курить! Наказываться будут удалениями с репетиций, устранением с ролей!

Л. Кузнецова: Мы все вместе работали в этом семестре хорошо. Я работала плохо, и мешаю всем остальным. Это мой метод работы…

А. Н. Леонтьев: Так можно работать только в наших условиях, в другом месте не получается — актера заменяют…

О. П. Табаков, А. Н. Леонтьев: Вместо того, чтобы ввести человека в нужное состояние, оба вырубаются. Вместо того, чтобы зажечь другого, совершается акция отвращения — «не надо мне в

душу». Это проблема не только твоя, Лариса. Нарвешься на людей, способных преодолеть любовь к тебе… — лопухнешься.

И. Нефедов: Занятым в Островском — ЗАВИДУЕТ. Что такое тянуть одеяло на себя — не понимаю… Начинаю ловить кайф — не нравится…

А. Н. Леонтьев: Кайф лови в другом месте. Шаляпин никогда [себе] не позволял на сцене потерять контроль над собой.

О. П. Табаков: «…О счастливых озарениях, когда вдруг … твое подсознание подсказывает, что ты сделаешь в следующий момент» (Качалов).

(Педагоги и Гуляренко показывают Нефедову, что такое «тянуть одеяло на себя»). [Заметка на полях]: Это-то умеют!

Е. Майорова: Очень трудный и интересный семестр. Первая большая работа в театре. Многое не удавалось в репетициях, но постепенно… 2–3 правильных, хороших спектакля.

Много опаздывала. Злюсь на себя за это. Вообще, ничего пригодного для студии не сделала. Халдейством, что ли, объяснить это? Не знаю. Но научилась за это время многому в мастерстве…

В. Никитин: Повезло с работой в Островском!!! Удивляюсь и радуюсь судьбе. Расту … душевно, больше начинаю оглядываться вокруг… Есть злостное в студии: вранье, ложь… Опоздания у нас — уже норма. Осуждаем, но опять все повторяется…

А. Н. Леонтьев: Быстротечность хорошего — зыбкий островок в океане враждебного. Для Райкина важен результат работы, он патологически вкладывается в работу — это ужасно, что вы опаздываете к нему на репетиции…

Мы работаем с вами по любви. Лгать любимому человеку трудно, мы в себе этим что-то убиваем. Любовь же должна быть взаимной…

А. Марин: Театр?! Я не знаю, мнение о нас опережает наши дела. Впервые мы были монолитны, когда выходил спектакль «С весной…» или на «Белоснежке», когда занавес оборвался, снова ощутил, что мы все вместе. Но нельзя же ждать, когда занавес оборвется…

М. Шиманская: Я смогла многое в этом семестре переоценить, переосмыслить. Неискренность, невнимание — мы говорили об этих вещах еще на втором курсе. Это все понятно. Мы становимся не вместе, когда мы вне работы.

О. П. Табаков: Для того чтобы родилась вера, надо создать, поверив в это, вызвать к жизни бога внутри себя. Наступает момент, когда каждый должен дать отчет себе в готовности к исполнению идеи — театр. Есть истина, что на спектакль «С весной» надо приходить за 1 час. Это мой вклад в дело.

Преодолевая себя, болезни, сложности транспорта, все равно приду за такое время. Ходом дня я подготовлю себя к радости, к спектаклю. Иначе — смерть роли, смерть нравственности, души. Это — финишная прямая. Изначально мы все стоим в рост — в этом равность вклада в дело, тогда происходит вычисление театра. Я становлюсь мощнее на равное число, число рядом стоящих лиц. Этим выигрывал «Современник» в первые годы. Я лично заинтересован в успехе дела. И мы вас любим и растим вас для себя, и делаем это лучше, чем те, кто растит не для себя.

Когда вы говорите, что думаете друг о друге — это хорошо. Как попытаться биться за спектакль, чтобы зритель говорил: «Я этого не видел»… Если не пойму, что вы способны на это, … даже если будет разрешение на театр, то все равно его не будет. Бог накажет. Нельзя с блефа начинать…

… Давать надо отчет: Зачем театр нужен? — А я в нем буду играть! А почему в этом, а не в том? Что вам нравится? Что вы любите? Что вы ненавидите? Это один из … разговоров, которые у нас еще будут не раз. Мы только поднимаемся с четвереньек! Будьте нетерпимее к себе, но недовольство — не есть раздражение…

17 февраля 1979 г.

Репетировали сегодня «Маугли» — финал последнего совета. После перерыва репетировали «Белоснежку» — все сцены с Принцем: завтра Игорек впервые будет его играть; и прошли первый просцениум с Белоснежкой.

Завтра на спектакль приедет со съемок Марина. Машу выпишут где-то ко вторнику.

Завтра, кроме спектакля, никаких репетиций, хотя, думаю, мы могли бы репетировать «Маугли» и по воскресеньям.

21 февраля 1979 г.

…Очень трудно репетировать, нет полного включения в репетицию, не все работают в полную силу. Разбирали линию каждого «волка» в отдельности, не играть плохих, они такие же, как мы…

Дежурные: Н. Нижерадзе, Е. Майорова

3 марта 1979 г.

Прошу прощения, что решил обратиться письменно.

Игорек, я сижу в захламленном помещении студии. Кто не убрался — не знаю. Кто в очередной раз не сдал ключи на вахту в театр — не знаю. Чей тапок лежит на радиоле — понятия не имею!!! Где студиец, с которым я договаривался встретиться, —

не знаю. Не знаю, чьи окурки валяются по студии, не знаю еще очень многого. Нужно иметь железные нервы, чтобы, как ты «предлагаешь», предложить *им* задуматься. Понимаю состояние Саши Марина. Нам, Игорек, *нам* уже 5 лет предлагают задуматься, но похоже, что мы — та «почва, на которой ничего не растет».

Хочется все полить бензином и поджечь вместе с собой и милыми студийцами. Признаюсь, *я не знаю, что делать.*

Витя Шендерович

P. S. Еще раз прошу прощения за письменное вторжение в журнал.

5 ***марта 1979 г.***

Великое достижение века! — в институте не было только троих человек по уважительным причинам… В студии сегодня только репетиция Багиро-Мауглинской сцены…

15 марта 1979 г.

Назначен помрежиссера Игорь Нефедов (сп. «С весной я вернусь…»). Газик починил абажур. Все убрано, во всех комнатах. Убирались с удовольствием, просто приятно! Ни пуха, ни пера на спектакле!!!

Дежурные: Е. Майорова, Н. Нижерадзе

22 марта 1979 г.

Спектакль «С весной…» прошел хорошо. На спектакль были приглашены немецкие друзья (15 человек). После спектакля состоялась беседа с немцами, которая прошла в нормальной дружественной обстановке. Они высказывали свою благодарность. «Если бы я создавал новый театр, то я бы представлял его таким…» — говорил один из них.

Игорь Нефедов

30 марта 1979 г.

Дежурные должны запрещать курение в студии. Это входит в их обязанность. В студии все еще курят.

А. Леонтьев

2 апреля 1979 г.

По поводу записи А. Н. Леонтьева… — насчет курения.

Тут надо что-то наконец выяснить — дружно, всем вместе и раз и навсегда.

Либо *можно курить* в студии — и мы в ней курим, либо *нельзя* — и мы *не курим.* Опять получается глупое положение:

слова и дела идут параллельно, не пересекаясь.

Недежурный студиец Шендерович

15 апреля 1979 г.

Предполагаемые репетиции «Прощания в июне» и «Две стрелы» отменились по причине массовой простуды студийцев.

Первый спектакль («Белоснежка…») был удачным…

Игорь Нефедов

18 апреля 1979 г.

С посещаемостью в институте очень плохо. Сегодня в институте было 6 человек. В 7 часов вечера было собрание курса. Присутствовали педагоги: О. П. Табаков, А. Н. Леонтьев и К. А. Райкин. Говорили о наших разных делах: о перспективах поездки в город Задрищенск, в тамошний театр. А. Н. Леонтьев думает, что некоторым может там повезти…

Дежурные: М. Хомяков, А. Селивёрстов

22 апреля 1979 г.

Еле-еле привели студию в нормальный вид… беспорядок был дикий.

Вчера было два прогона «Маугли»… Вечером был самый лучший за все время прогон. Ребята из ГИТИСа… поздравляют нас, завидуют.

Мальчик из … студии сказал: «Жалко, что у вас мало зрителей помещается, а то бы привести весь актерский факультет и показать, как надо работать».

Ребята с параллельного курса говорили: «Нельзя сказать, кто играл хуже, кто лучше… Все работали, и все работали хорошо — выкладывались, иначе не было бы стаи…»

Дежурные: А. Гуляренко, С. *Газаров*

5 мая 1979 г.

По поводу «Белоснежки»: спектакли в целом прошли, по-моему, неплохо. НО — впечатление из зрительного зала: есть ощущение отсутствия сиюминутности происходящего, какая-то неприятная накатанность. Впечатление из-за кулис: перед выходом на сцену, прямо перед (за 1–2 секунды) тем, как изображать горечь по поводу смерти Белоснежки, в которую влюблен, нельзя, обнимая Гребенюк, весьма цинично шутить… Это непрофессионально и пошло.

Студиец Шендерович

…Вновь сорвалась репетиция «Маугли». Совет так и не вынес

никакого решения. Пришел Авангард Николаевич и провел долгий разговор вместе с Андреем Борисовичем. Ощущение тягостное. Сейчас пришел Константин Аркадьевич. Говорит о том же: «Все разваливается». Удивляет терпение и доброта педагогов…

Андрей Дрознин-младший

9 мая 1979 г.

Читка пьесы «Партию фортепьяно исполняет…» [Заметка на полях: М. б. «Страсти по Варваре»?]

Хомяков: Мне понравилось.

Игорь [Нефедов]: Впечатление хорошее, пьеса сегодняшняя, ситуация знакомая, есть что делать.

Шендерович: Я понял, что хорошая пьеса. «Женщина в джинсовой юбке» вызвала очень большую симпатию. Женщина в кримпленовом платье очень узнаваема. Хотел бы перечитать во второй раз.

(Все высказываются — пьеса понравилась)

О. Табаков — О. Кучкиной [автору]: Спасибо Ольге за доверие. Если ты рискуешь дать пьесу нам…

О. *Кучкина:* Я связываю свои надежды с вашим возрастом. Хочется попробовать здесь. Интересно начать сначала…

12 мая 1979 г.

День особенный. Сегодня премьера «Прощай, Маугли!».

Для первого спектакля неплохо/хорошо.

«Много физиологии, пота, рыка…» (К. Райкин).

После спектакля все шумно поздравляли друг друга с появлением, рождением третьего спектакля в студии.

Всех поздравляю. Целую!

На спектакле был А. Райкин.

Игорь Нефедов

21 мая 1979 г.

Сегодня студийцы сыграли 50-й спектакль «Белоснежка и семь гномов».

Было весело.

Студиец А, Марин

5 июня 1979 г.

Снова дежурство — формальность: в студии полно пыли и пуха. Если не будет ежедневных, полноценных уборок, отменим спектакли.

А. Леонтьев

12 июня 1979 г.

Сегодня в студии не было дежурных (Нижерадзе и Майорова). Неизвестно, где ключи от студии.

Три дня не заполняется журнал. Нет записи о таком важном событии, как вчерашний спектакль «Маугли». Вообще, и дежурство, и ведение журнала — формальность и отписки. Записи не содержат главных событий студии. Не было упоминаний о спектаклях, ни слова о том, кто был в числе гостей. А ведь бывают близкие и дорогие нам люди. Вчера, например, был Никита Михалков, заходил в теплую комнату, поздравлял, говорил хорошие слова о спектакле. После спектакля прошла встреча с группой студентов-журналистов из ГДР и Чехословакии, которые тоже хорошо отзывались о спектакле. Закончился вечер поздравлением Анны Гуляренко с днем рождения.

Вам, студийцам, лень писать в журнале, или, может быть, вас не волнует то, что происходит в студии, кроме ваших личных успехов.

И если сегодня, после моего вчерашнего замечания о том, что дежурство ведется плохо, что 10 июня никто не дежурил; после того, что я позавчера специально звонил Марину, как завхозу, и напоминал ему, что контроль за чистотой в студии — его прямая обязанность; после стольких моих хлопот по поводу элементарного дежурства, с которым справляются школьники младших классов, студия беспризорна, то я закрываю ее до возвращения педагогов с гастролей. На гастролях мы подумаем, что нам делать, если вас всех личная карьера интересует больше общего дела, если студия — не дом ваш, а казенное место…

Пять лет мы говорим о студии с одной частью из вас, три года — с остальными, и что же? Приходится заниматься мелочной опекой. Вы даже не можете обслуживать себя, убирать за собой. Где уж вам думать о более серьезных студийных заботах! Вас не спасает ничто: ни совет из трех человек, ни два завхоза. Ни у кого из вас по-настоящему не болит душа за дело, иначе вы давно навели бы порядок.

Вчерашнее хамство Хомякова в мой адрес во время замечаний по «Маугли», как эхо повторившее хамство Шиманской во время разбора «Маугли» 6 июня, врезалось мне в память. Я думал об этом сегодня целый день, не мог заснуть ночью. Подумал ли кто-нибудь из вас об этом? Вообще о студии, о том, что вы неправильно существуете, что вы иждивенцы, что мы не можем к вам пробиться, что в роковые минуты вы бываете жестоки даже друг к другу, как в случае отлучения Якубова от студии. Но имеете ли вы право так наказывать собрата своего, когда сами

сплошь грешите против студии…

И [обо] всем, что я пишу сейчас, мы говорили вам много раз. Но глухи вы к воплям нашим.

А. Леонтьев

1 июля 1979 г.

Сегодня в 18. 00 — первое собрание.

Олег Павлович читал пьесу В. Белова «Не спи на закате». Пьеса всем понравилась…

Как мне показалось, эта пьеса должна была быть отправной точкой для большого и серьезного разговора о вере. Мы должны были поговорить о нашей вере, о том, во что мы верим все вместе и во что верит каждый из нас.

Но, к сожалению, разговор получился довольно поверхностный (со стороны студийцев). Наверное, мы были не готовы к нему.

Тем не менее этот вечер безусловно не прошел впустую. Каждый из нас (наверное) вынес для себя что-то…

Игорь Нефедов

15 июля 1979 г.

Только что началась репетиция. Началась с крайне, на мой взгляд, неприятного инцидента, связанного с недоговоренностью о проведении репетиции «танца», в результате которой несколько студийцев пришли раньше времени, а Андрей Борисович Дрознин целый день прождал звонка.

Надо бы отдельно разобраться, почему так произошло, но я о другом. Похоже, хамство педагогам становится нашей доброй студийной традицией. Слушать это тяжело, выносить уже невозможно. Доколе, о Каталина..

Виктор Шендерович

16 июля 1979 г.

Вечером «Прощай, Маугли!» № 12.

На Спектакле присутствовали люди, от которых зависит судьба студии, т. е. что будет дальше! Суждено нам родиться, вернее, выжить или нет?!

Отмечалось, что спектакль серьезный, работа достойна уважения. Также отмечалось и гостями, и О.П., что спектакль этот мы провели достойно.

По владению профессией продвинулись вперед, так что спектакль для нас в какой-то степени этапный…

Что касается записи Шендеровича, то, к сожалению, он прав. После всех разговоров… Да что говорить! «Шумите вы, и только»

(т. е. мы).

Виктор Никитин

18 июля 1979 г.

Наша безалаберность плавно переходит в маразм. По вине студийцев сорваны занятия по танцу с Андреем Борисовичем. В студии, как в «Кабачке 13 стульев», не стихают шутки, веселье и смех.

В. Шендерович

26 июля 1979 г.

…Олег Павлович вкладывает в нас гораздо больше, чем мы отдаем…

В. Шендерович

30 июля 1979 г.

Присутствуют все.

Олег Павлович сегодня подводит итоги пяти-, трехлетнего общения с нами. И то, с чем мы пришли к финишу III курса.

О. П. Табаков: Баланс года — положительный… В главном работа (спектакль) правильна… Применение отсебятины будет наказываться снятием с роли… Работать самостоятельно не умеете. Вас надо увлекать…

Наступило время, сложное для вас. Гипноз прошел, очарование спало. Делаем дело, которое зависит от вашей манкости, от способности выдавать. Человек, мало подвижный внутренне, не нужен.

До конца 79-го года должны выйти 3–4 спектакля. Объявляем год ОБРАЗОВАНИЯ И КУЛЬТУРЫ.

Взятые пьесы должны предполагать значительность внутренних процессов в вас. *Надо становиться интересней.*

…Мы вступили в новый этап взаимоотношений — перед вами сидят режиссеры. Забудьте развязность и тон, которые вы допускали. Работа по закону — кончена, дальше… — работа по совести…

Пьеса «Прощание в июне» — случай сложный. Пьеса … может стать манифестом целого поколения…

А. Б. Дрознин: У меня всегда ощущение, по сравнению с тем, что вы должны делать, что вы находитесь на более низком уровне… Главное — неумение собраться, отношение к репетиции. Вы «включаетесь» только после «мордобоя», когда педагог становится бешеным. Вы нелепо расточительны и средненько двигаетесь. Учитесь создавать рабочую, творческую атмосферу…

О. П. Табаков: Как ни странно — мы с Авангардом

Николаевичем присоединяемся к Андрею Борисовичу…

15 сентября 1979 г.

Утром репетиция ночных сцен.

Вечером «Маугли».

Снят спектакль «Прощание в июне». Причина — бездуховность.

Дежурные А. Марин, В. Мищенко

28–29 сентября 1979 г.

…С утра — репетиция, прогон двумя составами «Двух стрел». После прогона — весьма откровенный разговор с Табаковым: наша разболтанность и неспособность работать ставят спектакль под удар. Если не прорвемся к автору, к материалу — спектакля не будет. Олег Палыч обещает усилить строгость и требовательность в работе. Хорошо бы и нам усилить строгость по отношению к себе.

Вышел первый номер студийного журнала. Приятно *[Заметка на полях: «Чистые пруды», № 1].*

[А. Дрознин-младший]

11 октября 1979 г.

Первый прогон на зрителе «Двух стрел».

С. Газаров

19 октября 1979 г.

Похоже, что с 12 октября студия вымерла: никаких записей! Хотя за эти дни был очень важный спектакль «Прощай, Маугли!» для участников Международного театрального симпозиума, был прогон «Двух стрел» и прочие интересные мероприятия. Это первое.

Второе. То состояние, в котором оставили студию предыдущие дежурные (Хомяков, Селивёрстов), допустимо, по-моему, только в случае авианалета. Других объяснений найти не могу. Понимаю, что все устали (хотя вчера впервые за долгое время занятия закончились довольно-таки рано), но крошки со стола и бумаги с пола поднять все же можно. Впрочем, конечно же, я могу и ошибаться. Тогда приношу всяческие извинения. Просто я, наверное, несколько меньше, чем вы, люблю тараканов. Надеюсь, это простительная слабость.

Андрей Дрознин [младший]

20 октября 1979 г.

Когда же кончится сачкование Марины Шиманской? Стыдно.

Дорогие друзья!

Записывать надо не дни побед и поражений, а процесс *[подчеркнуто]* обучения актерскому делу! Возмутительно! Пропущено несколько крайне важных для студии дней. Опять приступ эгоизма и безыдейности в нашем деле.

Олег Табаков

28 октября 1979 г.

5 лет студии.

В 21.00 — спектакль «Маугли» для Большого Театра. Прошел неплохо, но «сложно» (определение Райкина). Есть над чем работать, восстанавливать и улучшать.

Дежурные: М. Шиманская, А. Дрознин при активном участии В. *Шендеровича*

16 ноября 1979 г.

20.00 — «С весной я вернусь к тебе…»

Спектакль прошел неплохо, можно сказать — хорошо. Возможно, благодаря тому, что смогли собраться. Оказывается, хоть редко, но мы это умеем.

После замечаний Олега Павловича было оглашено распределение ролей в пьесе В. Малягина «Утренняя жертва» (режиссер А. Н. Леонтьев)…

Марина Шиманская

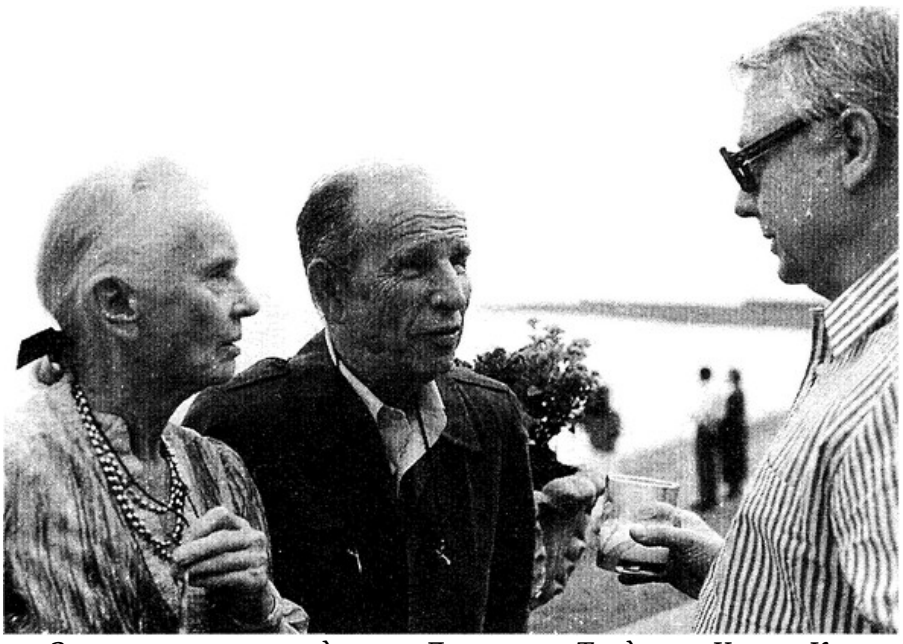
8 декабря 1979 г.

Спектакль «Две стрелы» начался в 13.30. Спектакль был неплохой. Зрителями были гости из академгородка Пущино, американцы из театра двух актеров, который мы смотрели 5 декабря в Малом театре (их спектакль всем нам очень понравился), была актриса этого театра Джессика Тэнди *[Звезда Голливуда, обладательница двух «Оскаров», жена Хьюма Кронина]* … Были работники телевидения. Они снимали наше обсуждение, которое вел Олег Палыч, перестановку декораций и кусочек из «Маугли». Все это продлилось до 17.00.

В 17.45 — репетиция «Утренней жертвы». Репетиция началась с прослушивания пластинки, на которой был записан церковный праздник «Пасха»…

Дежурные: Е. Майорова, А. Якубов

С Анатолием Смелянским на лужайке перед входом в летнюю школу Станиславского, Браттл-стрит, Бостон, США. 1999.



Замечательные люди — Джессика Тэнди и Хьюм Кронин. Мегазвезды американского кино и театра. Лонг-Айленд, Америка, конец 90-х.

10 декабря 1979 г.

Сегодня днем был экстренный спектакль «Маугли».

Показывали продюсеру из Франции и американцам. Какое впечатление произвел спектакль на первого, неизвестно, а вот американцам понравился[3].

«Хочу быть такой же молодой, как Вы…» — сказала Джессика Тэнди в заключение беседы со студийцами.

Кроме этих людей, были еще: Комиссаржевский и режиссер (женщина) из Польши.

А. Б. Дрознин сказал только о том, что спектакль французу якобы понравился. Это очень *хорошо!!!*

Студийцы, поздравляю вас с первой большой удачей…

Дежурные: А. Селивёрстов, М. Хомяков, А. Дрознин

20 декабря 1979 г.

Сегодня нет ни репетиций, ни спектаклей — завтра экзамен по эстетике. В студии — никого, только Авангард Николаевич приезжал, закрашивал пятна в зале, и Олег Павлович приезжал проверять воду — затопило или нет…

Дежурные: М. Шиманская, А. Дрознин [мл]

23 декабря 1979 г.

Несмотря на болезни большинства товарищей, хорошо сыграли «Маугли» 2 раза. Запомним день как свою победу.

Дежурные: С. Газаров. А. Гуляренко

7 января 1980 г.

В студии до ужаса *[подчеркнуто]* чисто. Господи! Дай нам сил удержать статус кво…

Дежурные: М. Шиманская, А. Дрознин [мл]

13 января 1980 г.

Утром — репетиция Кучкиной и Малягина.

Вечером… Вечером — день варенья Газика. 22 года бородатому! Поздравляем тебя! День рождения совпал со старым Новым годом.

Газа! Будь счастлив! Фортуны тебе! Держи то, что набрал. Не отступай. Ты один из немногих, которым не надо желать быть добрее, так уж будь таким всегда…

Игорь Нефедов

21 января 1980 г.

«Две стрелы» играли хорошо, неплохо, во всяком случае, так уверяет Лариса Кузнецова, а она в этом знает толк. Собрались и на «Маугли», хотя подготовка к спектаклю прошла в аварийном

темпе. Смотрел Председатель Национального собрания Франции и сопровождающие его лица. Не ударили в грязь лицом, за что всем нам спасибо!

А. Дрознин [мл]

23 января 1980 г.

Утром Малягин. Репетиция плохая, сонная.

Вечером «Маугли». Спектакль хороший, удачный.

25 немцев из ФРГ.

Якубов болен. Играл с температурой 39. Очень хорошо играл.

Дежурные: Н. Никитин, М. Овчинникова

1 февраля 1980 г.

Утром институт.

Вечером Островский.

Ночью Малягин.

Дежурные: М. Хомяков, И. Нефедов

2 февраля 1980 г.

Дежурные еще сделают запись, а я хочу предложить Совету студии вместе с педагогами решить вопрос с пуском на спектакль. Предлагаю: пускать только по билетам. Все приглашенные должны быть ими обеспечены. Вчера на Островском мы были поставлены перед дилеммой: не пустить 15 человек приглашенных от Табакова и Казанцева или такое же количество пришедших по билетам. Ставился доп. ряд. Зрители сидели почти на диване…

P.S. Сегодня на «Маугли» не попало 15 человек (роковое число!), среди них были люди с билетами. Надо что-то делать!

В. Шендерович

В 10.00 — Кучкина. В 13.00 — «Прищучил». В 19.00 — спектакль «Маугли». Спектакль прошел не лучшим образом, но честно боролись до конца. Во время спектакля кто-то стучал в окна зала, долго и громко. Спектакль задержался чуть ли не на 10 минут из-за наплыва зрителей. Многих с билетами не пустили. Хорошо, хоть Ефремов попал.

Дежурные: Е. Майорова, А. Дрознин [мл]

3 февраля 1980 г.

Сегодня показывали черновой прогон «Партии для…» автору. После прогона обсуждение. Репетиция Б. Киффа прошла хорошо. Вечером спектакль «Две стрелы».

Дежурные: А. Селивёрстов, М. Хомяков

8 февраля 1980 г.

Вчера был «Маугли»… Одному из зрителей — Эльдару Рязанову — спектакль очень понравился. Обещался — прийти на «Две стрелы», чтобы потом снимать наших студентов в своих фильмах. (Наивный!). После спектакля ходили в дискотеку при ВТО. Два часа согласно программе «nonstop» танцевали без перерыва…

[Сегодня] — 15.00 — Репетиция Барри Киффа.

18.00 — Репетиция Малягина.

Дежурные: А. Марин, А. Смоляков

***13 февраля 1980* г.**

Сегодня был обычный рабочий день в студии: с утра репетиции (О. Кучкиной и Б. Киффа), а вечером спектакль «Маугли». Было много приглашенных людей. Посмотрели спектакль М. Захаров и М. Ульянов. По словам А. Б. Дрознина, они остались очень довольны. После «Маугли», как раз в то время, когда по телевизору шел хоккей между сборными СССР — Япония, нас снимали документалисты.

Дежурные: А. Селивёрстов, М. Хомяков

1 марта 1980 г.

Сегодня показывали «Страсти по Варваре» своим — педагогам и студийцам. Нашим понравилось. Послезавтра играем для медиков…

Марина Шиманская

31 марта 1980 г.

Сегодня играли два спектакля. В 19.00 «С весной я вернусь к тебе», и в 22.00 — «Маугли». Оба спектакля прошли хорошо.

Дежурные: А. Якубов, М. Шиманская

21 апреля 1980 г.

Сегодня воскресенье. Спектакля нет. С утра — репетиция танцев из «Прищучил». Вечером в 18.00 — прогон. Да. С утра была съемка, надеемся, последняя. Началась в 11, хотя договор был на 9.00. Съемка прошла хорошо…

М. Хомяков

29 апреля 1980 г.

Утром прошли выездную комиссию в ГИТИСе, всем утвердили характеристики [готовятся зарубежные гастроли]…

В. Сарайкин

16 мая 1980 г.

20.50 уезжаем в Венгрию.

Студию убрали… ключи отдали Анне Васильевне.

Нина, Витя

3 июня 1980 г.

Возвернулись… Ни в какие учреждения нас не приняли… Ждем приезда О. П. Табакова.

Всех приглашают в кины.

Завтра идем на просмотр фильма о [нашей] студии в МГУ.

Гуляренко и К°

5 июня 1980 г.

…В студию все наши звонят время от времени — узнавать новости, каковых пока нет. Ждем всех 8–9–10. Возможно, в эти три дня получим дипломы.

Всех нарасхват хватает кино.

Нина, Гуля, Витя Сарайкин

14 июня 1980 г.

Почти все разъехались. 10-го собрались в студии, посидели…

В середине июля Демичев будет смотреть спектакли — надежда еще есть…

Анна Гуляренко

5 июля 1980 г.

…Сегодня «навещали» театры. Особого энтузиазма по поводу наших показов с их стороны не наблюдается, что и естественно.

Дежурные: А. Гуляренко, С. *Газаров*

12 июля 1980 г.

В 10.00 — собрание курса.

Разговор о нашей дальнейшей судьбе.

Появилась небольшая возможность остаться вместе.

Дай-то бог!

Но эта возможность не исключает… необходимости показа в театрах.

Ближайший показ в театр Ленинского комсомола 15 июля.

Ели клубнику. Спасибо.

В. Никитин

15 июля 1980 г.

«Первый срок отбывал я в Ленкоме,

Ничего там хорошего нет!»
Показ прошел средне (много суетни).
Смотрели «с остановками».
Сказали: позвоните…
Газик

17 июля 1980 г.

В городе свирепствует милиция. Зафиксировано 4 случая столкновения со студийцами — из них два на бумаге. Ходить вечерами небезопасно. Думаю, все же ограничатся комендантским часом.
А. Марин

28 июля 1980 г.

Сегодня вся Москва хоронила Владимира Высоцкого.
Недолог был его путь к последнему приюту. Для каждого из нас он был чем-то дорог, может быть, кто-то пронесет его имя через всю свою жизнь. Отныне пусть земля ему будет пухом!!!..
Андрей Смоляков

31 июля 1980 г.

…После спектакля собрались слушать песни Высоцкого…
А. Дрознин

6 августа 1980 г.

…«Маугли» … спектакль был хороший.
Все остальное по-старому. Может быть, что-то изменится к концу недели.
Дай бог!
Нина

7 августа 1980 г.

Мне 25 лет. Четверть века. А что есть?
Все-таки нас хотят упечь в Брянск.
[Нина Нижерадзе]

Спектакль «Две стрелы» прошел хорошо.
Дела наши плохи.
Дай нам бог здоровья и терпения.
Газик

9–10 августа 1980 г.

19.00 — спектакль «Прищучил». Гостей много. Остальные наши дела по-старому.

Часть ребят уехали на съемки. Всем во всем — дай бог!
Нина

13 августа 1980 г.
Кажется, есть вариант — театр Советской Армии…
Нина

14 августа 1980 г.
В понедельник — последняя точка будет поставлена с ЦТСА, и ребятам надо будет оформляться…
Дежурные В. Сарайкин, Н. Нижерадзе

17 августа 1980 г.
Сегодня О. П. Табакову 45 лет. Ого!.. Факт тот, что немалая часть из этих разных, трудных, легких 45 потрачена на нас — поганцев.
Пусть будет здоровье. Пока есть оно, есть сон, который может успокоить, [помочь] поднакопить сил. А к нему все приложится… все выдюжится! Поздравляем!
Жители «подземелья» Сарайкин и К°, Газаров и К°

20 августа 1980 г.
Олег Павлович отпускает на отдых до 10 сентября… Дела тянутся по-старому…
Игорь Нефедов — муж! Вот так! Поздравляем все!
Нина

21 августа 1980 г.
Звонила Машка. Пришел Генка…
Видимо, без работы тоскливо. Отдых не клеится. Сегодня в «Москве» шел «Шумный день». Звонила Маринка. Студия по ночам покрехтывает, шумит. Звонят зрители, спрашивают: Как? Что? Когда спектакли? Тоже волнуются…
Нина

25 августа 1980 г.
Все по-старому.
О. Табаков

22 сентября 1980 г.
Завтра — «Маугли» для Театра миниатюр. Ну что ж…
А. Дрознин [мл]

Октябрь 1980 г.

Распределение [по театрам]
[без подписи]

14 октября 1980 г.

После долгого перерыва мы опять работаем! Репетируем «Прищучил».

[Александр Марин]

15 октября 1980 г.

Вовсю идут репетиции… Атмосфера в студии прекрасная.

[Андрей Смоляков]

19 октября 1980 г.

13.00 — Собрание студии

Отсутствуют: Шиманская, Майорова, Нижерадзе, Курицына.

О. П. Табаков: Какие планы относительно будущего?

А. Якубов: Устраиваться куда-нибудь, а работать только здесь.

В. Никитин: Проблема с трудоустройством. Надо играть, работать…

А. Селивёрстов: Необходимо работать здесь. Если не будет этого, все теряет смысл. Ощущаю себя нужным только в студии.

И. Нефедов: Показ был — продажа рабочей силы. Это унизительно.

О. П. Табаков: Категорически против, Игорь, этого положения.

Л. Кузнецова: Нужно стабилизироваться, прийти в себя — и начать работать…

А. Марин: Много препятствий. Но два месяца без дела — это тяжело. Нравится работать. Хочу быть здесь.

О. П. Табаков и А. Б. Дрознин: Мы, педагоги, хотим продолжать дело. А. Н. Леонтьев — «за». А. Васильев хочет участвовать в деле.

Резюме: БУДЕМ ПРОДОЛЖАТЬ ДЕЛО

О. П. Табаков: Большая половина студийцев устроена. Подвал, видимо, остается за нами… Пресса есть и будет — все идет своим чередом. Общественное мнение — в нашу пользу…

Нас ничего не связывает, кроме дела. Дело — это нравственность. Реальность нашей жизни — спектакли. Их нужно играть… Это — студия, а не парламент. Учеба кончилась, начинается работа. Свобода и принципы «разумного эгоизма» восторжествуют в деле… Педагогов и студентов — нет.

Неделя — на выработку устава… Новый устав — организационная и нравственная структура, обеспечение проведения спектаклей, ответственность… Кино — личная жизнь, Делу не должна мешать. [Должна быть] система дублирования.

Голосование: устав готовят Дрознин [мл], Марин, Шендерович

28 октября 1980 г.

Спектакль «Прищучил» прошел вяло, плохо, устало, без ритма. Долгие и продолжительные аплодисменты в конце — заслуга отнюдь не наша, исполнительская, а эффектной концовки пьесы…

Надо начинать вести себя «по-новому»…

[Анна Гуляренко]

29 октября 1980 г.

Вчера исполнилось 6 лет студии.

На седьмом году жизни … мы пришли *пока* к такой картинке.

Мы, которым отказали полноправно организовать свое дело, рассредоточиваемся по театрам Москвы. Наши… заняли театры им. Пушкина, Миниатюр, им. Гоголя, Моссовета, ЦДМТ им. Сац.

Пока некоторые не устроены. Их денежные ресурсы периодически колеблются. Есть сложности с пропиской, с армией, со временем.

И в этих условиях выходит наш 6-й спектакль «Прищучил» (как подарок к годовщине студии). К концу ноября в строй войдут: «Маугли», «Две стрелы», «Страсти…»! «Белоснежка» и «С весной…» выпадают из наших рядов. Главное не вешать носа, а впереди у нас много побед и поражений.

А. Якубов

5 ноября 1980 г.

Усердно ремонтируются туалеты. В студии — чисто и красиво. Никто в студии не курит…

Масса новых приобретений через Олега Павловича — американский муз. комбайн, 2 пепельницы (для курящих гостей!), щетки, набор гвоздиков и шурупчиков и сервиз для «Варвары».

[Анна Гуляренко]

***12 ноября 1980* г.**

Сегодня в студии прошли два спектакля: 15.30 — «Прищучил» для театральной делегации ФРГ, и 19.00 — «История титулярного советника», в связи с чем коридор пришлось мыть 3 раза, а зал — дважды, и вообще, с нехваткой времени и перестановками, дежурство было несколько суматошным.

Увеличивается количество заявок на спектакли из различных организаций. Впервые в истории студии — заявки из средней школы. Второй вечер идет «признание». Из-за отъезда Олега Павловича в Ленинград, следующее собрание «признанных» — 18

ноября в 21. 30, после «Варвары».

Дежурные: А. Гуляренко, С. *Газаров*

20 ноября 1980 г.

Вечером — Гоголь, после него [очередное] признание[4].

Признали кандидатами: Панченко (единогласно).

Нефедова (при 2 воздержавшихся).

Студийцем: Хомякова (единогласно).

Дежурная: М. Овчинникова

22 ноября 1980 г.

Спектакль был отменен, т. к. мне назначили спектакль-ввод в театре Пушкина (за что я теперь ненавижу этот театр). На входе в студию обнаружена анонимка.

Дежурный Марин

25 ноября 1980 г.

…Постоянно раздаются звонки от желающих попасть на спектакли.

Днем собралась коллегия режиссеров — О. П. и С. Газаров, видимо, для обсуждения распределения ролей в «Полоумном Журдене».

Получили от В. Мережко пьесу для студии «Пролетарская мельница счастья». Если примем — будем ставить. Городу нужна подобная пьеса!..

Дежурные: В. Никитину К. Панченко

30 ноября 1980 г.

Читка пьесы В. Мережко «Пролетарская мельница счастья»

Овчинникова: Очень понравилось! Про сегодняшний день. Очень тонкая в отношении современности. Очень живая и манкая для работы!.. За!

(«За» высказываются Майорова, Селивёрстов, Газаров, Смоляков, Никитин, Дрознин, Хомяков, Дрознин-младший, Панченко, Филимонов, Гуляренко, Марин, Нижерадзе). Спор по поводу финала.

В. Мережко: Очень приятно, что вы такие молодцы и бессребреники. Думаю, что рано или поздно у вас будет театр. Ваше единство вызывает и восхищение, и зависть. Очень тронуло ваше восприятие пьесы. Это был сценарий. Сценарий был зарублен Госкино за вызов всяких современных ассоциаций… Многие театры пьесу берут, хотя она идет пока туго…

О. П. Табаков: Очень не хочется, чтобы это была пьеса к

съезду… Эта пьеса должна существовать, потому что она хорошая, и, во-вторых, реализуя нашу потребность высказаться по поводу нашего «верую»… То, что мы собрались здесь, ну что это такое, исходя из нормального, здравого смысла? Человек все-таки живет верой!

В глазах у «разных прочих» — собачья тоска, когда они смотрят на нас…

1 декабря 1980 г.

… Предлагаю по возможности пользоваться в студии (особенно в зале) сменной обувью, т. к. пол отмывается содой с большим трудом…

Дежурные: А. Гуляренко, С. Газаров

4 декабря 1980 г.

Собрание студии. Выборы совета.

Выбрали:

Совет студии: *Газаров, Овчинникова, Никитин.*

Худсовет студии: *Марин, Селивёрстов.*

Завлит: *Дрознин-младший.*

Помреж: *на каждый конкретный спектакль [отдельно].*

Диспетчер: *Гуляренко.*

Электрик-осветитель: *Филимонов.*

Звукооператор: *искать со стороны.*

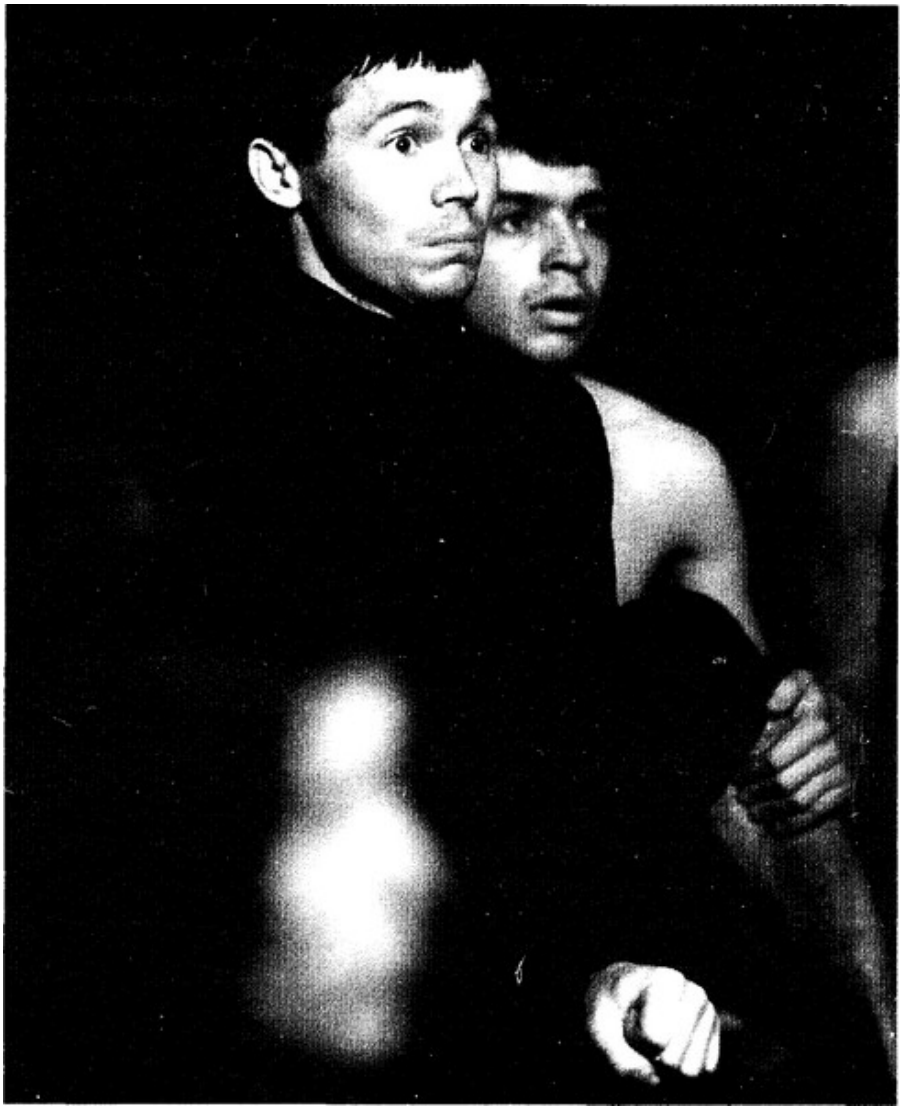
Костюмеры: *Нижерадзе, Якубов, Кузнецова.*

Реквизиторы-декораторы: *Хомяков, Смоляков, Майорова, Нефедов.*

Кассир: *Марин.*

Зав. музеем: *Якубов.*

Художник-оформитель: *Шиманская.*



«Две стрелы». В. Мищенко и В. Шендерович.

13 декабря 1980 г.

…К началу репетиции выяснили несколько грубых накладок по вине студийцев — в первую очередь пом. реж. А. Якубова, не поставившего к сроку зал и не знавшего о завтрашнем спектакле, а также И. Нефедова, согласившегося играть вечерний спектакль в Театре миниатюр в ущерб студийной репетиции, в то время как у него был бюллетень. Состоялся разговор. Таких накладок больше быть не должно — «иначе растеряем людей»…

А. Марин

14 декабря 1980 г.

Сегодня был необычный спектакль «Две стрелы». Наш товарищ А. Селивёрстов с одной репетиции сыграл роль Ходока [ввод]. Ситуация была необычная, и, надо сказать, Алеша справился со своей задачей хорошо…

P.S. Совет объявил строгий выговор А. Якубову и выговор И. Нефедову за срыв репетиции и несвоевременное сообщение о своей работе.

Дежурные: М. Хомяков, А. Селивёрстов

15 декабря 1980 г., 2.15 ночи

Произведена перестройка трапезной и реконструирована муж. раздевалка.

…19.00 — Спектакль «Две стрелы». Спектакль уникальный, его надо помнить и помнить долго. Хуже этого спектакля еще не было («Актеры — это люди, которые говорят по очереди»). Пытались двинуть спектакль только двое: Лариса и Аня.

…Сложно составлять репертуар из-за различной по времени и степени занятости ребят по театрам места работы. Задерживается восстановление «Маугли».

[P. S.] На 16 декабря с 12.00 назначается генеральный субботник.

Дежурные: В. Сарайкин, Н. Нижерадзе, С. *Газаров, В. Никитин*

16–18 декабря 1980 г.

16–17-го в студии субботник. Впервые за время существования студии субботник был целесообразным. Очищены задние комнаты, приведены в порядок мужская комната, реквизиторская, костюмерная, теплая комната. Сделана студийная (служебная) раздевалка. Очищен пол в зале. В студии стало чисто, уютно. Каждая вещь заняла свое место: электроосветительные приборы, реквизит и пр. Надо найти уголок, где будут находиться пьесы из тек[ущего] репертуара и простая литература, чтобы она не «бродила» по студии.

Активное участие приняли в субботнике наши новенькие: Петя, Слава, Лена, Света.

18 декабря… Спектакль «Прищучил» отменен, т. к. А. А. Вокач вызван на замену в т[еатр] «Современник». Зрители почти предупреждены. Для не предупрежденных — объявление о переносе спектакля с 18 на 28 декабря.

Нина Нижерадзе

26 декабря 1980 г.

Спектакль «Две стрелы» прошел нормально!

22.00 — собрание: О.П. говорил о том, что плохо играем,

разобщены, трудно работать, не восстанавливается «Маугли» и т. д., и т. п.

Дальше — хотим работать вместе, должны выпустить за сезон «Журдена» и «Мельницу», составить расписание как минимум на полмесяца вперед.

После собрания — худсовет.

Дежурные: А. Гуляренко, С. Газаров

30 декабря 1980 г.

В 9 утра — разминка. Опять-таки не все были.

Днем О.П. проводил 1-е занятие с детьми.

Дежурные: А. Гуляренко, В. Никитин

2 января 1981 г.

Состоялось собрание… Самое главное, о чем говорили — это вопрос *Веры*… Достаточно ли ее для того, чтобы мы могли [быть вместе] и стоит ли нам собираться вместе дальше?..

…М. Шиманской был предъявлен ряд претензий по поводу ее неудовлетворенности художественным состоянием спектаклей, идущих у нас в студии… Она не доверяет О. П. Табакову, как художественному руководителю студии и как режиссеру.

…М. Овчинникова и Е. Майорова не могут сейчас ответить, пойдут они дальше со студией или нет…

…Были предъявлены замечания и требования А. Б. Дрознину, некоторые из них в довольно неуважительной форме…

Но прежде чем предъявлять кому-либо требования и замечания, надо иметь на это право. Старые слова, но их здесь не грех повторить. Еще и потому, что это один из выводов состоявшегося разговора.

Так как М. Шиманской было высказано сомнение по поводу идущих спектаклей в студии, то по предложению Табакова студия решила провести собрание на эту тему.

8 января 1981 г.

Общее собрание студии

Повестка дня:

Художественная состоятельность студии

О. П. Табаков: Чего стоит студия не на словах, а на деле, с точки зрения студийцев?..

Вопросы театральной практики не решаются общим собранием…

А. Дрознин-мл: Проблема не в том, каков худ. уровень сейчас, а в том, что делать дальше… Куда мы движемся?

Если мы можем играть спектакли на 4–5 человек, то спектакль всей студии — какая-то патология по организации подготовки к спектаклю.

…Мы должны поменять способ взаимоотношений с делом, друг с другом и со временем… Это организационные вопросы. Атмосфера в студии нездоровая…

А. Селивёрстов: Студийный застой сказывается на качестве спектаклей.

О. П. Табаков: [Причин для] беспокойства по части будущего репертуара не вижу. Главное, что взволновало — отсутствие самостоятельной работы: неготовность к репетициям, незнание текста, организационная неготовность.

Неоднократное требование самостоятельной работы постоянно игнорируется. Если нет времени и возможностей — надо перестроиться, т. е. отказаться от больших спектаклей… Работаем из рук вон плохо. Работать в таком состоянии я не желаю…

А. Н. Леонтьев: Сейчас — новая для всех фаза студии. Жить… сейчас труднее, чем всегда… Механически ничего не получится. Необходима эпоха «военного коммунизма». Необходимо обеспечить выполнение студийных требований.

В. Никитин: Студия превратилась не в место работы, а в место разговоров, приятного времяпрепровождения. А как только подходит к работе, то времени ни у кого не оказывается.

О. П. Табаков: Если [говорить] о работе, то надо перейти к новым взаимоотношениям с теми, кто не готов к работе. Приглашать новых людей.

В. Никитин: Какого черта снова отпускают людей сниматься, если нет времени на работу…

О. П. Табаков: Не надо заниматься демагогией. Работа почти не шла и когда не было съемок. Время надо отрывать от сна, от здоровья, от семьи и нести в студию.

А. Смоляков: Нельзя швыряться людьми… Можно потерять дело.

А. Б. Дрознин: Надо расставаться с людьми, которые выпадают из дела… За поступки надо платить, вплоть до ухода из студии. Иначе отказываюсь работать.

С. Газаров: «Студия — последнее, что есть у каждого», — почти все говорили [так] на «признании». Студия превратилась в место воспоминаний о былом. Вряд ли кто-нибудь относится серьезно к работе в своих театрах. И здесь несерьезно. Веры как таковой у нас нет… Нету того, из чего делается вера. Отношение к студии исчезло. В студию идем ради престижа… Доведение наказаний до конца приведет к тому, что мы перекосим половину

людей… Студия добровольна!

А. Н. Леонтьев (к Шиманской): Надо ли продолжить разговор о твоих претензиях, начатый на прошлом собрании?

М. Шиманская: Своего мнения по поводу спектаклей я не изменила. Оставлять своих высказываний не собираюсь…

А. Б. Дрознин: Хочу понять позицию Шиманской относительно ее недоверия к художественному руководству. И [поднять вопрос] о целесообразности ее пребывания в студии.

А. Дрознин-мл.: Мне непонятна позиция Шиманской: [с одной стороны], «Для меня нет ничего, кроме студии», [с другой] — «Я вас (студийцев) не уважаю и не верю худруку и студии»…

(Высказываются все по очереди — мнения противоречивые.)

Е. Майорова: Были и есть люди, которые сомневались и сомневаются, но молчат, поэтому им ничего. А ей трудно, ее хотят выгнать. Я хочу, чтобы ее поняли. Мы грыземся, потому что хотим, чтобы было лучше.

О. П. Табаков: Марина не выполняет законов жизни студии. Речь идет не о словах на последнем собрании, а о жизни в студии, о ее вкладе в дело. Театр — дело жестокое, производящее отбор. Равенство может создать только работа. Каждому по труду. Голосовать не буду — Марина высказывалась против меня лично, моих взглядов.

А. Б. Дрознин тоже отказался от участия в голосовании.

Голосование: Большинством голосов Марина Шиманская отчислена из студии.

13 января 1981 г.

Праздновали старый Новый год!

В дружеской, теплой обстановке встречали до раннего утра.

[заметка на полях другой рукой: «едва ли не в последний раз»]

Нина

18 января 1981 г.

…Утром разминка, студийцев мало. 20.00 перестановка на «Прищучил». 17.00 занимались с детьми мастерством. Звонила Кузнецова. Всем — привет. Будет 22-го утром.

Нина

19 января 1981 г.

Утром 9.30 — движение. Народу очень мало. После сегодняшнего занятия А. Б. Дрознин отказался «студийно» заниматься вообще. Следующие занятия будут назначаться индивидуально на каждый день.

Отменилась реп[етиция] «Двух стрел» (вечерняя).

В 19.00 — спектакль «Прищучил».

Марина Овчинникова

31 января 1981 г.

Впервые Нина играла «Страсти по Варваре». Спектакль снова в репертуаре.

Дежурные: В. Никитину К. Панченко

2 февраля 1981 г.

Сегодня состоялся прогон с несколькими зрителями самостоятельной работы Панченко «Что случилось в зоопарке». Исполнители: Хомяков, Никитин. Идут репетиции «Пролетарской мельницы счастья»…

Дежурные: Л. Кузнецова, Г. Филимонов

8 февраля 1981 г.

12.00–14.00 — самостоятельная репетиция.

15.45 — курсовое собрание. Решали вопросы о степени… необходимости… «Маугли» и «Двух стрел»…

18.00 — репетиция «Мельницы», рядом в зале — занятие по речи «ребятишек».

Дежурные К. Панченко, В. Никитин [записано рукой Н. Нижерадзе]

10 февраля 1981 г.

Сегодня репетировалась «Пролетарская мельница счастья» и Олби (самостоятельная работа). В 22 ч. была перестановка на «Две стрелы».

Г. Филимонов

26 февраля 1981 г.

Спектакль «Две стрелы» прошел нормально.

После обсуждения и замечаний были розданы парижские подарки (спасибо Табакову О. П.).

Поздно вечером Панченко К. М. репетировал самостоятельную работу.

Дежурные: М. Овчинникова, И. Нефедов

1 марта 1981 г.

В. Никитин, Н. Нижерадзе, К. Панченко занимаются с детьми.

Спектаклей нет.

Дежурные: М. Хомяков, А. Селиверстов

4 марта 1981 г.

Днем были репетиции «Мельницы». Уже что-то намечается. Спектакль «Две стрелы» был в 19.30. Прошел удачно. Все остались довольны. «Шеф» гуляет по Бродвею…

Дежурные: Е. Курицына, А. Якубов

5 марта 1981 г.

… Сегодня у нас гости из Венгрии. Коллектив пантомимы.

Показали им отрывок из «Маугли», разговаривали, пили чай, пели песни. Всем было уютно. Сказали, что студия у нас как дом… и что ждут нас в гости. А пока мы их пригласили на спектакль. «Прищучил».

Дежурные: Л. Кузнецова, Г. Филимонов

5 апреля 1981 г.

В студии репетиция Олби. Занятия с «детьми» О. П. Табакова.

Дежурные: А. Марин, А. Смоляков

6 июня 1981 г.

В студии необходимо откачать воду. Не забудьте.

О. *Табаков*

[P. S.] Буду 8.6, а затем с 23.6 в Москве.

7 июня 1981 г.

В студии без происшествий. Якубов и Чаплыгин репетируют.

Слава [Глушков]

8 июня 1981 г.

Молодцы, что репетировали! Жизнь идет…

О. Табаков

30 июня 1981 г.

…На пепелище возвратясь,
Наверняка подснежник обнаружишь.
Вот уж порадуешься всласть,
На пепелище возвратясь…

[А. Селивёрстов]

1 июля 1981 г.

Сегодня в студии произошла приятная встреча Леши С[еливёрстова], Ани Г[уляренко], Вити Н[икитина], Лены К[урицыной], Киры П[анченко], Андрея Борисовича Дрознина друг с другом. Мы друг по другу соскучились, и взаимным ласкам

не было конца. Поработали, попили чаю, проветрили помещение.

[А. Селивёрстов]

16 июля 1981 г.

Вернулся с гастролей. Набираю заочный курс. Репетирую кино.

О. *Табаков*

5 августа 1981 г.

Прорублена дверь в соседний подвал. Теперь он наш. Завтра — уборка мусора.

Репетируем.

[А. Дрознин-мл.]

6–7 августа 1981 г.

Разбирали соседний со студией подвал. Вывозили грязь с 12.00 до 23.00.

Дрознин, Панченко, Лебедева, Хомяков, Нефедов, Селивёрстов (в порядке появления) грузили всю грязь из подвала в самосвалы.

Но грязи хватило бы на всех.

[К. Панченко]

12 августа 1981 г.

Привезли доски и компрессор. Селивёрстов и Панченко осваивают работу с отбойными молотками (рабочих нет).

А. Дрознин [мл]

Расчищали подвал. Трудно понять, что из этого будет. Интересно, что бы произошло, если бы не было нас.

[К. Панченко]

1 сентября 1981 г.

Студия провоняла дохлятиной. Источник вони локализовать и выявить не удалось. Вентилирую помещение.

Ох, не к добру это…

Репетируем.

А. Дрознин [мл]

5 сентября 1981 г.

Вот я и приехал.
А еще со мной… —
Познакомлю скоро

Со своей женой.
Вот я и приехал.
Здравствуйте, друзья!
Здравствуй, дочь Майора!
(Лена Майорова)
Здравствуй, студия!
Здравствуй, Витя с Мишей!
Здравствуй, Куликов!
Здравствуй, дохлый запах!
Здравствуй, Табаков!
Комнату направо
Я не расчищал —
Да простит нахала
Тот, кто не нахал.
Гуля Кузнецова!
Рад тебе вдвойне,
Так как не сурова
Ты при Дрозднине.

[А. Марин]

[Запись рукой А. Дрознина-младшего]: а это лишнее, я имею в виду «д».

9 сентября 1981 г.

…В подвале уже не воняет. Это обнадеживает.

[А. Дрознин-мл.]

15 сентября 1981 г.

За исключением выбывших в г. Киев т.т. Нижерадзе и Сарайкина, отсутствующего Смолякова (съемка) — остальные тов. собрались.

[А. Гуляренко]

17 сентября 1981 г.

Первый спектакль в новом сезоне — «Прищучил». Прошел не очень, трудно. Была делегация американских деятелей театра и кино.

[А. Дрознин-мл.]

20 октября 1981 г.

…Кто ночевал в студии в теплой комнате и не убрал постель? Свинство!

[А. Дрознин-мл.]

5 ноября 1981 г.

Братцы! Поимейте жалость к будущим историкам театра — делайте записи в журнале, а то откуда будут они брать сведения о Студии, когда мы все преставимся или впадем в совершенный маразм?..

В 19.00 был спектакль «История титулярного советника». В 22.00 прогон «Зоопарка» на зрителе.

Дежурные: К. Панченко, А. Дрознин [мл]

16 ноября 1981 г.

«Страсти по Варваре».

Хорошо! Гром рукоплесканий, зал битком, капельдинеры сбились с ног.

Интересно, а кто это сегодня так хорошо дежурил?

31 декабря 1981 г.

7.00 — разминка.

14.00 — репетиция Дрознина.

16.00 — прогон Дидро.

Как-то утром, в час рассветный,
К двери подойдя заветной,
Я привычно ключ нашарил
И запоры отворил.
Свет включая по дороге,
Весь подвал пройдя в итоге,
Что-то где-то переставил
И чегой-то загрустил.

Было время — в этом зале
Представления давали,
О проблемах говорили,
Спорили до хрипоты.
Репетировались пьесы,
Сталкивались интересы,
Чай да сахар изводили,
Добивались чистоты,

Расходились ближе к ночи,
Поутру, продравши очи,
Шли в театры и на съемки,
Собирались на прогон…
Но со временем забылось,

Как мечталось и творилось,
И угас, затих в потемках
Старых кубков дружный звон…

[А. Куликов]

1 января 1982 г.

[Собрание студии]

М. Овчинникова: Работать хочу, желаю, могу. Но нужна новая кровь — спектакли, пьесы. Идущий репертуар изжил себя. Нужны новые идеи. Не согласна с моноспектаклями. Хочу работать коллективно.

А. Дрознин-мл.: …Пока не будет выявлена основная творческая задача студии, работа не возникнет. Хочу работать, но для чего-то…

К. Панченко: Необходима художественная программа. Существование в настоящем качестве не нужно. Спектакли развалились. Нет отличия от других театров.

Е. Майорова: Согласна с Кирой и Андреем. В данный момент не тянет в студию. Идущие спектакли интересуют меня только из-за [моих] ролей.

Я. Наркевич: Спектакли играть надо! Репетировать их — надо… Надежды все мои связаны с этой студией. Творческий подход, работа с актерами, выбор спектаклей, режиссура О. П. Табакова для меня важнее всех, кого я видел и с кем сталкивался. Все его поступки вызывают у меня только уважение и веру. Я актер, и хочу быть больше творчески занятым в студии, а не административно. Согласен с Якубовым — надо честнее к делу относиться. Согласен с Кириллом — надо обговорить словами, как называется наш бог, которому мы поклоняемся.

А. Гуляренко: …Очень запуталась! Ничего не понимаю! Что — мы? Куда — мы? Зачем — мы?

С. Газаров: Спектакли должны идти все — и большие, и маленькие. Главное, чтобы были хорошие. Необходимо возобновить «Маугли» и Островского.

Я. Нефедов: Хочу работать, играть, репетировать новые спектакли, пьесы. В работе — жизнь студии.

Выслушав всех, Олег Павлович снял с себя обязанности руководителя студии, объявив о роспуске студии.

Студия молодых актеров в 1 час ночи 2 января 1982 года

прекратила существование…

22 января 1982 г.

Все мы — уже никто без студии. Все мы отравлены ею. Она нам необходима. Она наш воздух и наша жизнь. Какими бы мы ни были. Хорошие и плохие, чистые и грязные, имеющие где-то успех и совсем не имеющие ничего. Единожды предав дело, мы будем платить потом всю жизнь, мы уже платим за это. Нас осталось так мало, но мы и в этом количестве не смогли удержаться. Нас никто не просил, не умолял — мы сами легко и просто согласились на этот путь, точно так же, как теперь просто поняли, что зашли в тупик…

[А. Марин]

Грустно…

[А. Дрознин-мл.]

11 февраля 1982 г.

…Вчера в ящике нашел записку: «Когда же вы играть-то будете, ребята?» Без подписи. Неплохо бы организовать конкурс на лучший ответ. Я лично не знаю, что ответить, разве что «Сам дурак!» Или грубовато?

[А. Дрознин-мл.]

18 февраля 1982 г.

… Днем и вечером что-то репетируется. Не … ренессанс ли грядет?

[А. Дрознин-мл.]

9 марта 1982 г.

…Дамы первого актерского курса под руководством О. П. Табакова просят сделать запись в журнале: «Они вымыли пол». Это правда…

А. Дрознин-младший

16 мая 1982 г.

Приехал Шендерович, прочитал журнал, и ему захотелось обратно.

[В. Шендерович]

8 июля 1982 г.

Начало жизни нового курса 1982 г. О. П. Табакова. Вот и началась НАША ИСТОРИЯ!

[без подписи]

Наиболее стоящее из того, чего я достиг в профессии до сего момента, делалось в моменты наивысшего напряжения, когда «смешивались в кучу кони, люди», когда подготовка премьеры спектакля происходила на фоне неотложных киносъемок, радиозаписей, а также пленарных заседаний неизвестно чего, где я назначался «непременным членом президиума»… Когда кто-нибудь говорит: «Надо сосредоточиться на чем-то одном, долбить, долбить, долбить, и только тогда чего-нибудь добьешься», — я знаю, что это ложь или, как минимум, часть правды. Потому что на самом деле этот человек плохо знает свои возможности, или, к сожалению, не очень любознателен. Не один раз я лично имел возможность удостовериться, как напряжение моих духовных и физических сил справлялось с любым объемом работы.

Когда случается, что перечень дел будущего дня настолько велик, что на их реализацию требуется, по крайней мере, неделя, я поступаю просто: решаю проблемы по мере их поступления. Самое смешное, что, руководствуясь этим принципом, успеваешь сделать все. Если я — мужик, то мне и надлежит выполнять взятые на себя обязательства. Но что удивительно: будучи сложенными воедино, эти обязательства, как ни странно, не только не ослабляют моих возможностей, а увеличивают их, причем и морально, и физически. Я оглядываюсь назад, на результаты своей работы, и мне кажется, что пахал не один, а трое, а иногда и больше. О чем это говорит? О том, что хребет здоровый. Может везти большую поклажу. А давай еще положим? — везет. А еще добавим? — везет! А еще?.. Тут дело не в количественном объеме груза, который ты передвигаешь между двумя точками, а в напряжении духа, ибо он-то как раз и позволяет справляться с все большими и большими профессиональными и физическими нагрузками.

Восстанавливаюсь я всегда исключительно сном. Если сравнивать мою способность восстанавливаться с аналогичной способностью некоторых моих коллег, то мое восстановление происходит значительно быстрее и полноценнее, нежели у подобных мне. И даже при большем объеме сна, который подобные мне осваивают. Это лишь свидетельство о том, что я, как индивидуум, создан для того, чтобы работать, а не для того, чтобы спать. Стало быть, сплю я ровно столько, чтобы у меня появился импульс к следующей работе.

Это — моя саморазвивающаяся или самозатачивающаяся схема. Возможно, она стала таковой потому, что профессию я выбрал оптимально.

Недоброжелатель, взглянув на выписку из моей трудовой книжки, сказал бы: «О, сколько он раз переходил от одного дела к

другому!» А человек лояльный расценил бы это как мою многократно повторенную попытку *начать заново*.

Самое трудное в нашей профессии — отринуть инерцию предыдущего успеха, если таковой наличествует. Почему же я так поступал? Наверное, это можно объяснить легкомыслием, в достаточной мере свойственным мне, но все же главная причина — желание разрушить собственный стереотип, как ни суконно это звучит.

Итак, в 86-м году я стал не только художественным руководителем театра-студии на Чаплыгина, но и ректором Школы-студии МХАТ.

«Штудия»

«Штудия», как называл ее Владимир Иванович Немирович-Данченко с оттенком славянизма, замышлялась отцами-основателями, как экспериментальная база для подготовки будущих актеров Художественного театра. Поэтому и уровень обучения всем предметам сразу был установлен высокий, университетский.

На протяжении 50–70-х годов в Школе преподавали выдающиеся личности — великие актеры Художественного театра В. О. Топорков, П. В. Массальский, А. К. Тарасова, А. Н. Грибов, С. П. Блинников, В. П. Марков, А. М. Комиссаров, А. М. Карев, потом — О. Н. Ефремов, В. К. Монюков, Е. Н. Морес, С. С. Пилявская, Н. П. Алексеев, ставший ректором после смерти В. З. Радомысленского. И наряду с ними — известные культурологи и театроведы А. С. Поль, Б. Н. Симолин, Л. В. Крестова, А. А. Белкин, А. Д. Синявский и, конечно, В. Я. Виленкин. Присутствие таких педагогов, последовательно и увлеченно умножающих славу Школы-студии, в основном и определяло уровень притязаний этого учебного заведения.

Мое участие в делах Школы началось поневоле.

Я всегда был очень занятым, а в то же время достаточно свободолюбивым и экономически независимым человеком. В 85-м году, когда Ефремов предложил мне набрать новый курс в Школе-студии, у меня было особенно много дел и во МХАТе, где я играл в целом ряде спектаклей, и в подвале, где мои студенты-гитисовцы приступали к постановке дипломных работ. Тем не менее Олегу Николаевичу удалось убедить меня в необходимости моего прихода в Школу-студию МХАТ. Перед Ефремовым тогда чрезвычайно остро встал вопрос обновления педагогического цеха Школы-студии. Кроме того, с моим приходом в Школу разрешалась проблема смещения нового ректора — ставленника Министерства культуры, до того работавшего то ли председателем местного комитета, то ли секретарем парткома. Чтобы убедить Министерство культуры в необходимости замены, требовалось предложить альтернативную кандидатуру — фигуру известную и весомую. Этой фигурой Ефремов решил сделать меня.

Скажу честно: я начинал работать по принуждению. У меня не было никакой внутренней потребности заниматься этим достаточно нелегким и хлопотным делом. Но вот продолжаю работать по любви. Не будь этого, не стал бы я тратить свое довольно дорогое время на эти бесконечные, именно бесконечные

заботы.

Так список моих обязательных дел пополнился двумя новыми главами: первая — работа на курсе набора 85-го года, где, в частности, учились Владимир Машков, Евгений Миронов, Марьяна Полтева и Ирина Алексимова, и вторая — ректорские обязанности, к исполнению которых я приступил в июле 86-го.

Первое и основное, что мне удалось сделать в новом качестве — сохранить золотое ядро педагогического коллектива. Старшие мастера, по состоянию здоровья не имевшие возможности работать так же объемно, как раньше, остались консультантами. Под их присмотром рождалась и вставала на ноги новая педагогическая поросль. Команда преподавателей сильно обновилась за эти пятнадцать лет. Наши сегодняшние мастера и на актерском, и на постановочном факультетах в своем подавляющем большинстве — выпускники Школы-студии прошлых лет. Последовательность взращивания Школой собственных педагогов из поколения в поколение, несомненно, свидетельствует о ее «генетическом здоровье», о правильности и гармоничности ее развития.

Немаловажно и то, что Школа-студия МХАТ не сменила вывески. Едва ли не единственная из всех театральных вузов. Я с удивлением обнаружил, что бывшие театральные училища теперь стали называть себя «институтами» и даже «академиями». А Школа-студия была, есть и будет оставаться Школой-студией при МХАТ имени А. П. Чехова. Не обсуждая, я только обращаю внимание на то, что смена аббревиатуры не всегда подкрепляется ростом качества «выпускаемой продукции». Можно называться как угодно, но тогда уж названиям надо соответствовать тому количеству звезд, которые нарисованы на фронтоне «гостиницы»…

Школа-студия, как небольшое государство, имеет все атрибуты государства «большого». Есть «Министерство иностранных дел», о котором я еще скажу, и есть специальный научно-исследовательский и издательский сектор.

Дело началось полвека назад, когда решили издавать труды Станиславского и Немировича-Данченко. За эти годы сектор стал одним их важнейших центров театральной мысли и издательского дела в России. Во времена свободы, когда прежние издательства, печатавшие книги о театре, практически исчезли, мы сами стали издавать книги. Вышел новый, действительно *новый* девятитомный Станиславский. Издали двухтомник «Художественный театр — сто лет», уникальную, как мне кажется, работу. И много иных книг. В секторе работают первые лица театроведческого цеха — Инна Натановна Соловьева, Ирина

Николаевна Виноградская, много лет, до самой смерти в нем трудился и Виталий Яковлевич Виленкин.

Нередко, когда трудно выпустить ту или иную книгу, Анатолий Смелянский, который уже четырнадцать лет руководит всем этим процессом, приходит ко мне за помощью. Помогаю чем могу, потому как полагаю театральную литературу неотъемлемой частью общетеатрального дела (это я так по-ленински формулирую).

В реальности Школа-студия представляет собой маленький монастырь, за высокими стенами которого действуют свой устав, своя программа жизни, происходят свои беды и случаются свои достижения. Во имя работы наши студенты отказываются от значительной части жизненной суеты, по обыкновению вкалывая в Школе с девяти часов утра и до десяти часов вечера.

Чем же качественно отличается наше учебное заведение от аналогичных?

На мой взгляд, прежде всего тем, что мастер, набирающий студию в Школе-студии, в известной степени несет ответственность за диплом, который получает его выпускник. Документ, выданный Школой, — это не просто «корочки», а свидетельство высокого качества жестко отобранной продукции, за которую мастеру не стыдно. Скажем, в Щукинском училище студент за весь процесс обучения проходит через руки пятнадцати-двадцати педагогов, что преподносится, как некое достоинство. Но мне-то думается, что если рассматривать не антрепризный театр, а «театр-семью», как основу русского театра, то там — и в пору студенчества, и в пору работы на профессиональной сцене — должен быть человек, каждый день пекущийся обо всех сразу и о каждом отдельно. И это — традиционный, ставший привычным подход к делу Школы-студии МХАТ.

С самого начала моей работы в Школе-студии мне очень серьезно и последовательно стал помогать Михаил Андреевич Лобанов. Вместе мы ведем курс актерского мастерства.

Связка «Лобанов — Табаков» во многом обеспечивает устойчивость, или, я не раз употреблял это определение, *психологическую остойчивость*, задает здоровый тон внутришкольным отношениям. В художественных учреждениях весьма нередки случаи, когда двух остановившихся поговорить людей спрашивают: «Вы против кого дружите?» А мы с Лобановым делаем общее дело. Таким счастливым образом, найдя друг друга, мы продолжаем работать на протяжении уже пятнадцати лет. Сейчас в Школе-студии учится наш четвертый по счету курс — его мы выпустим в 2002 году.

Думаю, что во многом успешность работы Лобанова связана и с тем, что более интересного, более важного дела в жизни у него нет. В свое время он был одним из весьма перспективных актеров Художественного театра, но после раздела МХАТа оказался в театре, руководимом Т. В. Дорониной, довольно скоро ушел оттуда и остался не у дел.

Лобанов — человек театральный до «душевного дна». Он целиком и полностью вкладывается в ту работу, которую предлагает нам Школа-студия, являясь своего рода фундаментом, цементирующим наши усилия по воспитанию курса. У Миши нет семьи, и его семьей, его детьми становятся студенты. Он опекает их и как наседка, и как заботливый тренер, и просто как старший, заботясь не только об их духовном росте, но и о хлебе насущном. Нередко мы с ним поддерживаем «слабые физические силы» наших подопечных закупками продовольствия. Я упоминаю это отнюдь не для красного словца, а говорю о душевной потребности старших *заботишься* о младших. Они и поддержат в трудную минуту, а если собьешься с пути истинного, выдадут по первое число. К ним всегда можно прийти и с сомнениями, с вопросами, просто с житейскими бедами…

Конечно, у Школы-студии есть проблемы. Первая моя «головная боль» — отсутствие помещений, закрепленных за каждой студией (то есть за каждым курсом) в отдельности. На сегодня нам удалось оборудовать только один зал для курса А. Н. Леонтьева. Может быть, в первую очередь потому, что Авангард Николаевич — человек необычайной беспокойности и высокой требовательности. В его студии поддерживается редкая чистота и порядок — ведь ответственность за помещение несут сами студенты.

Помню волшебное чувство, сопутствовавшее превращению загаженного угольного склада в театральную студию на улице Чаплыгина, 1а. Заботясь о чистоте, студийцы приучались быть *хозяевами* в своем театре. В становлении актера воспитание ответственности имеет наиважнейшее значение.

Очень хочется обеспечить отдельными студиями все курсы двух наших факультетов. Большие надежды в этом смысле возлагаются на пятьсот квадратных метров надстройки, завершение строительства которой запланировано на 2001 год. Каждая стометровая студия будет оснащена современной звуко- и светотехникой: мы хотим дать в руки студентам некое малое театральное пространство, где за четыре года они смогут пройти путь от беспомощного детства до вполне ощутимой зрелости.

Соответствуя времени, изменяется и постановочный

факультет Школы-студии МХАТ, где теперь готовят не только специалистов по сценическому оборудованию (так называемых заведующих театральными постановочными частями), художников по костюму, но и театральных менеджеров. У постановочного факультета появился свой современный компьютерный класс, подключенный к сети Интернет.

Довольно долго в Школе торжествовали тенденции разделения интересов постановочного и актерского факультетов. Существовала даже легенда, что «постановочный факультет не должен обслуживать факультет актерский», что «постановочный факультет — достаточно самоценная единица, которая…» Вместе с тем течение дел довело ситуацию до абсурда. Ведь Школа-студия задумывалась для того чтобы люди в процессе сотворчества, сотоварищества, сомыслия и содействия вместе росли, практически решая реальные театральные проблемы, которые ставит перед ними обучение театру. Ефим Леонидович Удлер, сегодняшний декан постановочного факультета, освещал наши дипломные спектакли 57-го года, помогая Вадиму Васильевичу Шверубовичу, сыну В. И. Качалова. Вадим Васильевич собственноручно ставил ширмы для «ночного» спектакля «Вечно живые». Так что оставалось лишь продолжать и развивать традиции.

Сейчас мы постепенно возвращаемся к этому способу совместного обучения. И я, и значительное число моих коллег считает, что это должно быть так. Думаю, если кто-то не захочет разделить эти взгляды, то он сможет пойти в другое учебное заведение и с успехом окончить его.

На сколько меня хватит? Господь ведает.

Но до той поры, пока я смогу приносить пользу Школе-студии, я буду работать. Сегодня эта «польза» заключается не только в моем педагогическом опыте, но и в «привлекательности» моей киновнешности, позволяющей общаться со многими российскими предпринимателями и финансовыми структурами, оказывающими денежную и материальную помощь нашему вузу.

Главным качественным изменением, произошедшим за последние годы в Школе-студии, является реальность опоры на собственные силы.

Вплотную соприкоснувшись с работой вуза, я обнаружил, что денег занятие педагогикой приносит оскорбительно мало — бывает, что некоторые преподаватели получают меньше студентов. А ведь наше образование элитарно. Работа педагогов театрального вуза представляет собой профессиональную деятельность очень высокого уровня. Чему должен научить ученика мастер в театральном вузе? Если сравнивать артиста с

аккордеоном, овладение им профессией — это есть познание и левой, и правой своей клавиатуры. Добиваться от себя гармонии, уметь играть на себе, как на музыкальном инструменте, осознавая собственные эмоциональные возможности, — вот чему учат наши педагоги. Весь процесс пребывания студента в театральном вузе — это путь к себе, точнее, начало пути, направление которого задается его первым мастером…

Америка, Бостон. Целая команда педагогов из России: Алла Покровская, Адольф Шапиро, Анатолий Смелянский, Александр Попов, Михаил Горевой, Андрей Дрознин, Марина Зудина, Авангард Леонтьев, Михаил Лобанов.

Пожалуй, наиболее радикальным моим поступком в желании избежать надвигающегося на Школу-студию обнищания, стала попытка зарабатывать самостоятельно. Не умея стенать, воздевать руки к небу, плакаться в жилетку, и т. д., и т. п., я отказался от голодно-невкусного режима студенческой столовой, и, благодаря сдаче в аренду освободившихся трехсот с лишним метров полезной площади в первом этаже здания, Школа заметно отдалилась от черты бедности.

Без малого десять лет назад вместе с Александром Юрьевичем Поповым, совсем еще молодым сотрудником театра

на Чаплыгина, я организовал сначала в Питтсбургском университете Карнеги-Меллон, а сейчас в Бостоне «Russian-American Performing Arts Center», так называемую «Школу Станиславского», где в свой отпуск веду мастер-классы и зарабатываю деньги на жизнь в России. И не только я. В американском проекте заняты многие преподаватели Школы-студии, в частности Михаил Лобанов, Алла Покровская, Анатолий Смелянский.

Не так давно в Школе появилась новая должность и новый человек. Лариса Сергеевна Церазова занимается все расширяющимися международными связями нашего вуза. В план нынешнего, 1999–2000 учебного года, включен проект, в соответствии с которым четвертый курс Школы-студии сыграет свой дипломный спектакль на фестивале в немецкой земле Баден-Вюртемберг, в городе Карлсруэ. Два года тому назад смешанная группа из двух курсов уже показала спектакль в постановке Романа Козака во Франции, что являлось частью совместной работы со Страсбургской театральной школой. Сейчас мы сотрудничаем с Венгерским и Словацким театральными институтами, с большим удовольствием и небесплатно в Школу-студию МХАТ ездят американские актеры совершенствовать свое мастерство, недавно стали проситься японцы.

Мы неоднократно готовили и продолжаем готовить национальные студии из стран бывшего Советского Союза. Это и североосетинская студия, и другие закавказские студии, и молдавская студия, несколько лет назад закончившая свое обучение.

Среди многотрудных забот московского мэра Ю. М. Лужкова есть и такая затея: подготовить, обучить и воспитать в Школе-студии новую актерскую генерацию для русского драматического театра в Риге, столице Латвии. Рижская студия учится в Школе с 98-го. Делается это на деньги мэрии Москвы. Никакие экономические и политические потрясения не смогут прервать культурное взаимовлияние или культурное взаимообогащение, которым всегда славилась великая Россия.

Замечу, что русская театральная педагогика является наиболее котируемой частью театрального дела в развитых странах… В мире нас ценят гораздо больше, чем дома.

Кроме студентов, которые обучаются в Школе-студии бесплатно, мы принимаем и некоторое количество «платников». Это вовсе не означает, что, обманывая людей, мы делаем посредственных артистов из студентов средних способностей. Нет. Первые два года обучения в Школе-студии им даются, как испытательный срок, и за это время становится очевидным

наличие таланта и «настоящесть», обоснованность их желаний.

Театральная педагогика, по сути, является семейным образованием, а потому не может и не должна руководствоваться материальными соображениями.

Однажды со мной случилась одна неприятная история.

Лет шестнадцать назад, на Североамериканском континенте, я занимался с группой из двадцати с лишним молодых девушек. Мне заплатили вперед, за месяц работы, сумму, примерно в два с половиной раза превышающую обычно полагающуюся за подобный объем труда. Конечно, фраера сгубила жадность, и я не поставил условием предварительный отсмотр контингента. Но на первом же занятии с ужасом обнаружил, что все мои ученицы — барышни, аккуратно выражаясь, совершенно напрасно мечтающие о сцене. Окончательно меня добило то, что все они дружно хотели играть «Chaika», «Masha Prozorov» и «Irina Prozoroff». Ровно через два дня я пришел к президенту этого университета и стал просить его, почему-то ссылаясь на инфаркт, перенесенный двадцать лет назад, отпустить меня, естественно, с условием, что я верну все полученные деньги. Но американец мне желанной свободы не дал, а я получил жестокий урок: целый месяц занимался делом, которое не давало мне никакой надежды на успех…

Меня никогда не смущали вопросы оппонентов вроде «Ах, если мы введем платное образование, то куда же денутся истинные дарования и кто за них будет платить?». На это я всегда отвечаю: постановка вопроса схоластическая и абсурдная, потому что если в чем и заинтересована Школа-студия по-настоящему, так это в том, чтобы из ее стен выходили яркие индивидуальности, настоящие профессионалы, привлекающие к себе внимание и театральной общественности, и театральной критики. Значит, таланты-то я возьму в первую очередь, потому что без них невозможна стабильность уровня, престижа нашего вуза. Только после того, как набран основной состав, мы набираем круг достаточно способных людей, которые пока что не идут вровень с теми, кто набран в первую очередь. Благо есть из кого выбирать — на одно место в Школе-студии сейчас претендует 75–80 человек.

Мало того, при дальнейшем обучении наблюдается довольно внятное движение как из одной группы во вторую, так и из второй в первую. Вполне допустим вариант, когда люди, принятые в Школу-студию на бюджетной основе, могут «вылететь» и попасть в группу платящих за свое образование, а наиболее одаренные из «платников», сделавшие настоящие, серьезные успехи, могут перейти в бесплатную группу.

Формирование групп происходит отнюдь не раз и навсегда, они вполне свободно и регулярно перетекают друг в Друга.

И на актерском, и на постановочном факультетах Школы-студии существуют подготовительные курсы — они, кстати, тоже платные.

Впрочем, ни справка об окончании актерских курсов, ни наличие денег на обучение, не являются гарантией того, что человека примут в Школу-студию.

Существует некое природное свойство моего индивидуума, которое я бы назвал способностью определять *энергосодержание* или *энергоемкость* человека независимо от его возраста. Это свойство дало мне учеников, среди которых есть весьма успешные в своей профессии люди. Дело тут даже не в количестве отмеченных общественным признанием профессионалов, а в изначально правильном диагностировании актерских способностей.

Энергоемкость — свойство, которое достается человеку изначально. Либо она есть, либо ее нет. Часто мои коллеги, люди весьма самолюбивые и трудно переносящие навязывание чужой воли, обращаются ко мне: «Посмотри внимательно, может, что-то выйдет из этого человека?» Конечно, я не истина в последней инстанции, но это уже кое-что значит, когда весьма уважаемые и талантливые профессионалы прибегают к твоей помощи, признавая, таким образом, правильность твоих ощущений и объективность твоего мнения.

У меня довольно сильно развита интуиция — суждение о нравственных и иных параметрах человека складывается у меня довольно быстро. Практически без усилий с моей стороны. Мне не нужно долгих бесед и исповедей. Лучше всего о человеке всегда рассказывает его физика, то есть то, что не всегда бывает подконтрольно сознанию. Чем непринужденнее обстановка, чем естественнее проявления человека, тем быстрее это происходит.

Природная энергоемкость на протяжении жизни человека может быть немного развита или немного утрачена, но только лишь немного. Применительно к нашей профессии энергоемкость означает способность индивидуума покрывать своей энергией определенное пространство. Оно может измеряться и в квадратных метрах, и в количестве человеческих душ, населяющих квадратные метры. По сути дела, это способность одного человека *навязывать свою волю* другим людям, потому что воля — это едва ли не главный инструмент, при помощи которого актер ведет за собою зрительскую аудиторию. Кстати, это же свойство — «позвать за собою в даль светлую» — касается и режиссера, когда он работает с актерами, и многих не

связанных с театром профессий. Навязывание воли производится довольно грубо и не является чем-то само по себе существующим — напротив, оно требует от тебя интенсивного потоотделения. Даже при наличии энергоемкости в самой большой степени.

В околотеатральном мире существует такое губительное явление, как рассказывание неких «фенечек» — легенд о том, как «Шаляпина не взяли, а Горького взяли в оперный хор» или «как долго не обращали внимания на Иннокентия Смоктуновского». Все это — рассказики, не более того. Сказки о том, как «вдруг» случается чудо. *Это неправда*, потому что талант, дарование — свойство мучительное. Он всегда побуждает к действию, к проявлению себя.

Я никогда не ввожу в заблуждение ни студентов, ни их родителей. Я никогда не буду держать в Школе-студии человека, данные которого для меня очевидно бесперспективны. Профнепригодному студенту я так и говорю: «Ты не подходишь». Произносить эти слова ох как нелегко. Думаю, что за разговоры со студентами о «тенденциях их профессионального развития» педагогам надо платить отдельно…

Нынешним курсом, набора 98-го года, мы, как обычно, руководим вдвоем с Лобановым. Официальная программа по актерскому мастерству — это постепенное увеличение сложности задач: этюды и импровизации на первом курсе, литературные тексты различных свойств на втором, отдельные акты пьес на третьем, дипломные спектакли на четвертом. Но наша, стабильно оправдывающая себя, практика обучения актерскому мастерству такова, что наиболее одаренные студенты попадают на сцену довольно рано. Так попала в спектакль «Отец» моего театра Оля Красько, учившаяся тогда еще только на первом курсе. И не потому, что Оля — единственный вундеркинд во всей Школе-студии, а по той причине, что нам такая «кадровая политика» представляется очень правильной. Сейчас в подвале выпускается премьера спектакля «На дне», куда приглашены уже три наших второкурсницы — Кристина Бабушкина, Ольга Красько и Мария Салова. В два других спектакля нашего театра введена первокурсница Даша Калмыкова с курса, руководимого Дмитрием Брусникиным и Романом Козаком. Участие в спектаклях настоящего театра — наиболее эффективная форма приобретения студентами мастерства и профессионализма. Успех, тем более ранний — это то самое средство, через которое постигается внутренняя свобода.

Чаще всего на наших с Лобановым курсах первый спектакль появляется уже к концу второго курса, а не четвертого, как это

было испокон веков. Этот спектакль мы стараемся «прогонять», показывать зрителям как можно большее количество раз, чтобы студенты могли шлифовать и совершенствовать свои умения практически.

За четверть века занятий педагогикой из числа моих учеников вышло двадцать пять заслуженных артистов России. А среди них еще есть люди, которые получают призы на кинофестивалях, «маски», «ники», «турандоты», государственные премии и т. д. Значит, почти все, кого я отчислял со своих курсов, закончили образование в других вузах. Среди них некоторые даже стали заслуженными артистами. Но это не единственный критерий в нашей профессии.

В методологии обучения театральному искусству нет искусственных полос: два дня ласки, потом три дня кнута, но изначально я предупреждаю всех своих учеников, что, поступив в Школу-студию, они попадают в режим высокой степени социального риска. Работа актера в театре — чрезвычайно зыбкая, трудно фиксируемая, трудно оцениваемая. Она не приносит золотых гор, но зато может дать невероятные секунды морального удовлетворения, несравнимые ни с удовольствиями президентов, ни с утехами королей. Не уверен, что «новые» или «новейшие русские» имеют те мгновения радости, которые бывают у студентов Школы-студии МХАТ.

Как-то раз меня спросили: «А правда ли, что вы обижаете своих учеников, чтобы добиться от них толку?» Я отвечу на это так: нет запрещенных приемов, если они направлены на достижение определенной творческой цели или на приобретение студентом умений.

> Когда б вы знали, из какого сора
> Растут стихи, не ведая стыда…

В обучении нашему ремеслу — абсолютно та же сетка нравственных оценок. Обидеть — это нечто связанное с потерей человеком достоинства. Мне это противопоказано, этого я не люблю, и это никогда не только не доставляло мне удовлетворения, но даже и не интересовало меня как способ воздействия, что ли. «Зацепить» — это нормально. У меня довольно саркастический ум, и, желая поддеть человека, я в любой момент могу сделать это достаточно свободно и активно.

Обучение вообще и театральная педагогика в частности всегда связаны в моем понимании с необходимостью открытия в человеке таких возможностей, о которых он и сам-то не

подозревает. Вот и приходится пробуривать довольно глубокие скважины в душе ученика, чтобы оттуда забила наконец вода.

Для меня не проблема сделать так, чтобы прикрыть грехи студента и повернуть его интересной, впечатляющей стороной. Но настоящесть, значительность того, что удается сделать со студентом, все равно для меня сводится к приобретению ими качественно новых умений, к расширению знания студента о себе.

Живой тканью профессии педагога, или, точнее, нескольких профессий, которые мне приходится совмещать, служит тихая радость от успехов моих учеников, потому что это то самое, не подвластное ни сырости, ни ржавчине, ни тлену, что *очевидно* останется после меня.

Работа над ролью — это не только заучивание текста.

Я говорю студентам: думайте над ролью хотя бы пятнадцать минут в день. Чистишь зубы — подумай, едешь в метро — подумай. В жизни так много интересного и смешного — я имею в виду то, как забавно и неожиданно проявляются иногда люди и что это просто нужно *видеть*. Это и есть способ накопления актерских заготовок. Для художника — эскизы, наброски, этюды, для писателя — записные книжки, а для актера — жизненная и эмоциональная память как кладовая характеров, поступков людей, смешных подробностей, парадоксальных поворотов. Я помню, как Валентин Петрович Катаев пришел на спектакль «Двенадцатая ночь» театра «Современник» вместе со своей внучкой. Был очень доволен тем, что администраторы оставили ему хорошие места. А я, как человек настырный и довольно жесткий в наблюдении за людьми, спрятался в администраторской и смотрел за писателем. Валентин Петрович получил свой пропуск, что-то объяснил внучке, но когда его обступили люди: «Нет ли у вас лишнего билетика?», он ответил: «Да идите вы к чертовой матери!» Казалось бы, с какой такой стати семидесятилетний патриарх литературы так сказал? Но одной только фразой раскрывается масса подробностей: тут и характер человека южного, темпераментного, и публичность обстановки, где люди проявляют интерес не к нему — замечательному писателю, а к «билетному дефициту». Вот это и есть «знакомые неожиданности» в человеческой логике — их-то и надо видеть и запоминать актеру.

Трудно выписать единый на все времена рецепт того, как должно происходить проникновение в образ. Вроде бы начинается все это с элементарности физических действий. Например, кто-то должен сыграть хромого человека, но хромоту надо отработать так, чтобы при явном ее соблюдении человек не терял ловкости и

был, скажем, хорошим официантом, который носит такое же количество пивных кружек или тарелок, как и другие, безупречно лавируя между столиками…

А с другим человеком надо говорить совсем о другом — о том, как страшно потерять близкого человека, и что такое одиночество, и что такое необходимость в состоянии этого одиночества иметь хоть что-то или кого-то, к кому можно притулиться. Это всегда делается по-разному…

Нередко на занятиях со студентами, с актерами я говорю вещи, которые я нигде не читал и которые происходят от моей попытки анализа «предлагаемых обстоятельств» драматических или литературных текстов, где движения души человеческой должны слагаться именно *таким* образом, а не другим.

Опять у Пастернака:

> И воздух кликами изрыт,
> И чем случайней, тем вернее,
> Стихи слагаются навзрыд.

Все-таки очень важно, каков инструмент, на котором ты играешь. Нашим, актерским инструментом являемся мы, или, точнее, мы и есть тот инструмент, на котором «играем» всю жизнь. Я уже сравнивал артиста с аккордеоном. Можно догадаться, что со временем владение этим инструментом становится довольно изощренным. А человек *есть инструмент познания мира*.

Ну как кратчайшим путем пройти то, что часто декларируется, как «тяжелый труд»? Мне всегда становится тоскливо, когда пословицу про терпение и труд вспоминают в моменты, требующие озарения, опьянения, или, как выражается молодежь, кайфа от того, что ты делаешь на сцене. Как говорит Нина Заречная — «Нет, теперь все по-другому. Теперь я пьянею…» От работы! От *нашей* работы. Такое состояние возникает лишь при попадании в цель — то есть при успешном решении актерской задачи, причем главная роль в этом принадлежит твоей собственной интуиции, твоему таланту. Можно, конечно, спросить — зачем тебе учиться, если ты — Моцарт изначально. Должен заметить, что даже Моцарту учиться все равно надо, ибо *умений никогда не бывает избыточно много.* Одно освоенное умение дает возможность квалифицированного исполнения определенного ряда ролей. Вот понял ты, что такое, допустим, Хлестаков, и перед тобой открывается целый сектор ролей, подобных этой не в смысле аналогичности характеров, а в смысле направления. Назовем его Западным, или Восточным — все

равно. А есть еще Юго-Западное, есть Северное, Северо-Восточное и другие. Вот по такому клинышку умения артиста и накапливаются. Окончательно актер созревает годам к тридцати — кто-то раньше, кто-то позже, но ненамного. Физиологические законы работают и здесь: девочки обгоняют мальчиков.

Артист обогащает свой запас умений, знания о людях всю жизнь.

Остановка в развитии актера может случиться, только если он дурак или же если ему «дуют в уши», а он принимает это как реальность. Кстати, мастерством «дутья» чаще всего в совершенстве владеют «родственники со стороны жены» или собутыльники, зависящие от «обдуваемого». Либо женщины или мужчины, утверждающие самих себя таким иезуитским способом. В моей памяти сохранились истории людей, уверовавших в свое совершенство и поэтому очень рано закончивших профессиональное развитие…

Школа-студия МХАТ живет, дышит, обновляется, отвечая потребностям современного русского театра. М. Н. Кедров говорил: «Театральное искусство — как велосипед: либо едет, либо падает». Развивая эту метафору, могу сказать, что Школа-студия — «на ходу»…

Театр на Чаплыгина

Вот я и подошел к главной части моего рассказа — о деле, которому посвятил и продолжаю посвящать максимум времени и сил.

В 87-м сбылась, хоть и с опозданием в семь лет, моя мечта о собственном театре. О большой семье, где много детей и где «все по справедливости». Довольно скоро театр под моим руководством народ прозвал «Табакеркой». Но я не обижаюсь.

Труппа «Табакерки» регулярно пополняется молодежью. Отбор новых артистов производится мною исключительно по таланту — никакие другие законы в этом случае не срабатывают. Вот, к примеру, шахматная доска — по шестнадцать фигур с каждой стороны. В ходе партии случаются потери, и их надо возмещать. Так и в театре — «иных уж нет, а те далече». Берешь тех, кто нужен *сейчас* для атаки, для защиты или для победы. Нужды театра удовлетворяются с учетом того, что я понимаю, *для чего* я зову конкретного человека, и, одновременно с этим, беру на себя ответственность за него на ближайшие три года — уж во всяком случае.

Начало театра на Чаплыгина было отнюдь не безоблачным.

Некоторые критики — серьезные, уважаемые мной, изначально не посчитали создание театра на основе студийной затеи делом стоящим. В частности, Наталья Крымова, посмотрев у нас один или два спектакля, изрекла, что ничего тут не будет и даже ждать не стоит. Дело, мол, в художественном отношении бесперспективное. Как ни странно, эти суждения один к одному корреспондировались с тем, что высказывалось, когда рождался «Современник». К примеру, замечательный артист Борис Бабочкин писал: «… Ну да, понятно, студия — это свежо. Молодые лица… Ну а где же формотворчество?»… Думаю, что надо быть зрелее. Не хочется обижать кого-то, но уж коль скоро Господь не дает тебе в определенном возрасте таланта радоваться талантам других, надо быть хотя бы терпеливым. Ибо, даже посадка плодового дерева предполагает значительное время ожидания плодов. Поддержка театральному сообществу нужна не тогда, когда оно уже чего-то достигло и обрело успех. Поддержка, одобрение необходимы именно на первых порах. И это имеет отношение как к театру, так и к отдельному актеру. «Промахивать» события бывает проще — «промахивать» судьбы *нельзя*. Сейчас я говорю об этом достаточно горько, но определенно, потому что на протяжении моей жизни на одни и те же грабли не раз наступали многие пишущие о театре люди.

В истории театральной критики есть масса обратных примеров, когда первые шаги нарождающегося театрального организма вызывают у некоторых театральных летописцев некую восторженную эйфорию. Однако по прошествии лет, в полосе трудностей и неудач, бывшие комплиментаристы ничего толкового подсказать не могут. Совсем как в романсе: *«При счастье — все дружатся с нами, при горе — нет тех уж друзей…»* В результате живая картина театра искажается.

Впрочем, не надо забывать и примеры совершенно иного отношения: Николай Эфрос в жизни МХАТа, Павел Марков, повествующий о талантах театральной Москвы 20-х — 30-х годов…

А зритель был благожелателен и добр к нам, пожалуй, с самого нашего рождения. Хотя и не все спектакли театра-студии шли с переаншлагами, как сейчас, но зрительный зал на Чаплыгина был полон всегда. Для многомиллионной Москвы ста двадцати «сидячих» и «стоячих» мест, наличествующих в подвале, каждый раз оказывалось мало.

Наверняка, не все то, что выпускалось в нашем театре на протяжении пятнадцати лет, являлось совершенным созданием. Спектакли подвала были разными и по выходу «товарной продукции», и по спросу. Но ни от одного из них я не захотел бы отказаться, или сделать так, чтобы он совсем не появлялся на свет. Даже «Али-баба и сорок разбойников» — история, написанная и поставленная актером театра на Таганке Вениамином Смеховым, — спектакль, снятый мною с репертуара в возрасте почти «младенческом», на самом деле был важен, как всякая острая по своей форме затея, дающая выход излишней энергии моих юных актеров.

«Чайкой» для «Табакерки» стал спектакль «Кресло». Повесть Юрия Полякова, рассказывающую об аморальности наших румяных комсомольских вождей, инсценировал Саша Марин. Он же был и моим ассистент-режиссером на этом спектакле. Работа по тем временам была и разнообразна, и даже смела. В ней встречались жалкие остатки гражданских двусмыслиц — перестройка была в самом разгаре… Но меня прежде всего интересовала судьба талантливого человека, отправившегося реализовывать свой человеческий потенциал в профессию комсомольского лидера. Я ставил спектакль об этом.

Пьеса Булгакова «Полоумный Журден» больше известна как «Мольериана». В этой работе театра царила отчаянно-смешная, раскованная театральная стихия. Спектакль внутри спектакля — многократно повторенная, усиленная структура, предоставлявшая

удивительные возможности совсем еще молодым актерам, которые многого тогда не умели. И вместе с тем достигали в этой работе немалого. Очень смешно и талантливо играли Журдена Сергей Газаров и Авангард Леонтьев. Сережа Шкаликов был прекрасен в роли Панкрасса. Но особенно милой моему сердцу была ипостась Миши Хомякова, изображавшего мадам Журден.

«Полоумный Журден» продержался в репертуаре шесть или семь лет, дойдя в апогее своего зрительского успеха до абсолютной бессмыслицы. Так почти всегда бывает в подобных случаях — актеры начинают растягивать «рваное одеяло» успеха каждый на себя, желая получить свою долю ожидаемого признания. Кончилось тем, что я снял спектакль с репертуара, несмотря на все кажущиеся признаки зрительского интереса.

«Прищучил» Барри Киффа вышел к зрителю в новой редакции. Через школу этого спектакля проходили многие мои ученики. Спустя шесть лет после первой постановки в него вошли Марина Зудина, Александр Мохов, Михаил Яковлев и артист театра «Современник» Александр Вокач, царство ему небесное.

Александр Вокач — человек нежной, голубиной души.

В свое время он много лет работал в Тверском театре актером, затем какое-то время и директором, а потом, в середине семидесятых, пришел в «Современник» бессребрено, красиво и был студийцем даже в большей степени, чем многие основатели «Современника». Он был женат на моей однокашнице Татьяне Бизяевой, окончившей Школу-студию чуть раньше меня. Замечательный артист с театральной периферии, истинный русский интеллигент, Вокач до конца дней своих сотрудничал с нашим подвалом отнюдь не из-за гонораров, и относился к нашей замечательной профессии так, что до сих пор в театре о нем вспоминают нежно и уважительно.

Он был не только примером отношения к делу, соблюдения театральной этики и поведения человека театра в театре. Александр Андреевич был живым Хранителем тайны и веры, «классной дамой» и наперсником моих юных воспитанников, соединяя все эти качества в одном лице. Позднее, незадолго до смерти, несмотря на болезнь, он упорно шел играть в театр на Чаплыгина, прекрасно понимая, что рискует — дефицит кислорода в подвале усугублял его состояние. Но он все шел и шел, потому что любил театр беззаветно и преданно.

Сейчас Хранителем тайны и веры в нашем театре стала Наталья Дмитриевна Журавлева. Она пестует и оберегает своих молодых коллег, продолжая дело, начатое Александром Вокачем…

«Крыша» Александра Галина — моя любимая работа.

Любимая настолько, что я делал ее неоднократно и в Америке, и в Германии. Она — о страшном удушье «застойных» лет, когда между «нами» и «ними» существовал «железный занавес», приоткрывавшийся лишь затем, чтобы выпустить человека по израильской визе, выплюнуть кого-то в открытое «космическое пространство» далей Европы в качестве диссидента или в крайнем случае чтобы обменять своих диссидентов на иных «данников» Комитета госбезопасности… Иных вариантов преодоления этой преграды для советских людей не существовало.

Александр Галин, в недавнем прошлом актер из Курска, стремительно взошедший на русский театральный небосклон пьесой «Ретро», стал настоящим другом нашего подвала. Он оказался преданным театру человеком.

«Крыша» возвратилась в наш репертуар, когда мы получили статус профессионального городского театра, — конечно, с несколько другим составом актеров. Спектакль был моей несомненной радостью, и я смотрел его гораздо чаще, чем другие свои работы.

Позже, в 88-м, Галин принес в театр следующую свою пьесу — «Дыра». И поставил ее сам. Абсурдная и страшная история о массовом убийстве ни в чем не повинных воробьев по неверно понятому приказу «свыше» получилась и злой, и отчаянно-веселой, и в то же время — нежно-лиричной. Галин тщательно работал с актерами, много с ними возился.

Вообще, мы планировали поставить впоследствии всю трилогию Галина, но третья пьеса, «Сори», о вернувшемся на родину иммигранте, обнаружившем свою бывшую возлюбленную работающей в морге, увидела свет в театре Ленинского комсомола — там прекрасно играли Инна Чурикова и Николай Караченцов.

А вот возобновление «Двух стрел» по пьесе Володина не принесло особого удовлетворения ни мне, ни актерам. Оно было честным, тщательным, но в нем не оказалось азарта, существовавшего в «Двух стрелах» раннего, «доофициального» периода подвала. К сожалению, последняя редакция получилось гораздо менее интересной, и чем тот спектакль, который я ставил в 80-м году в Хельсинкской театральной академии. «Две стрелы» в Финляндии были острее, пронзительнее, да и определеннее по мысли. Одна из рецензий на спектакль называлась «Эта стрела знала, куда ей лететь». Дело, конечно, не в фимиаме, воскуренном финскими критиками, а просто так иногда получается в театре… Видимо, для дипломников финской театральной академии работа в «Двух стрелах» стала настоящей

отдушиной, потому что внимание, уделяемое мною актерским работам, было для них достаточно необычным и неожиданным.

Спектакль «Билокси-блюз» Нила Саймона существует в нашем репертуаре четырнадцать лет, и через участие в нем проходит уже четвертое поколение моих учеников. В нем были заняты безвременно ушедшие Игорь Нефедов и Сергей Шкаликов. В «Билокси-блюз» играли все те, кто на сегодняшний день есть основа театра.

В восемьдесят седьмом СССР как раз заканчивал участие в Афганской войне. У меня, как и у моих сограждан, не было никакой надежды публично высказаться по этой проблеме. Но неожиданным резервуаром для одолевавших меня мыслей и чувств оказалась пьеса американца Нила Саймона.

Сюжет «хорошо сделанной» пьесы Саймона «Школа молодого солдата» абсолютно переводима на событийный язык не только Советского Союза, Российской Федерации, но и любого другого государства. В центре внимания пьесы — попытка унификации любого нестандартного человеческого создания и тот протест, который она вызывает. Армия одинаково ведет себя по отношению к индивидууму во всех странах и поныне. Я ставил «Билокси-блюз» в Финляндии и Дании, каждый раз поражаясь живому и болезненному отклику, рождавшемуся у зрителей в этих богатых и мирных странах.

Вечеринка для своих. Василий Павлович Аксенов приехал в Москву и появился на своем спектакле «Затоваренная бочкотара». Василий был доволен очень.

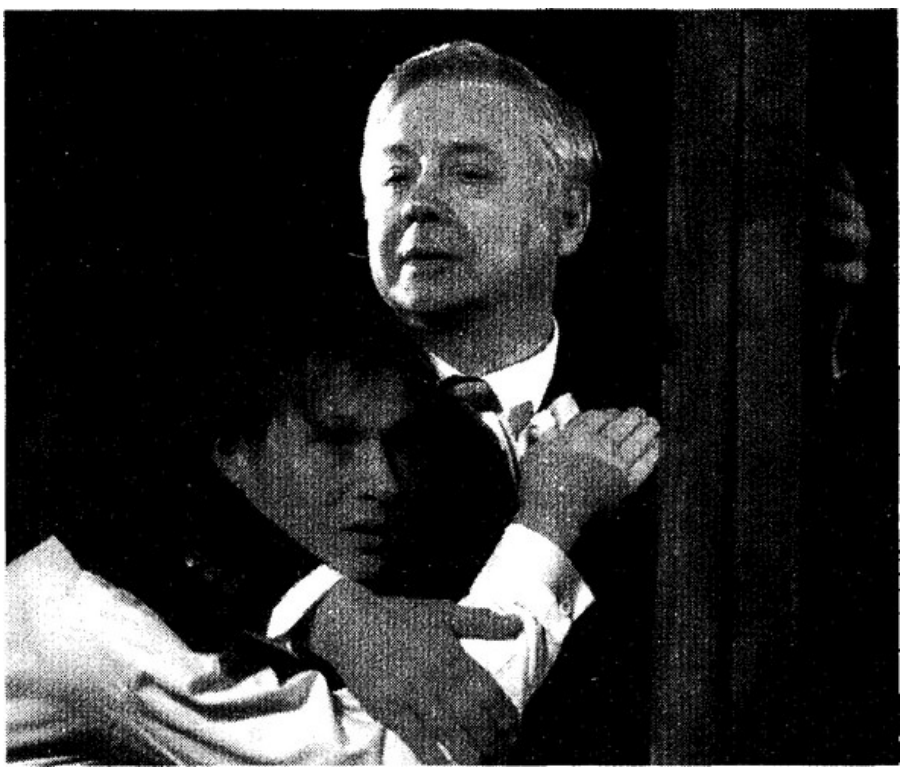
В какой бы стране мне ни приходилось работать, я всегда старался брать с собой своих товарищей и воспитанников. Так, с первых же моих заграничных вояжей стали ездить со мной Леонтьев, Смоляков, Боровский, потом Марин, Газаров, Селивёрстов. В наших командировках мы работали в «четыре руки», весело и азартно делая общее дело, дававшее нам, кроме нормального приработка, возможность откровенно и честно говорить друг с другом о собственных удачах и ошибках…

Возвращение к Аксенову

Одна из несомненных моих выстраданных радостей — «Затоваренная бочкотара» по повести Василия Аксенова. Я читал это изумительное произведение моим первым ученикам, намереваясь инсценировать и ставить его еще в 78-м! Но нет, не случилось.

Меня всегда, что называется, доставали «складки», пирамиды из слов, выстроенные Василием Павловичем, его смелое *словоткачество,* совершенно непереводимое на другой язык. Будучи переведенными, творения Аксенова теряют смысл, утрачивается ощущение огромности таланта русского писателя.

«Бочкотара» была одной из первых постановок ныне известного и солидного московского режиссера, педагога Евгения Каменьковича. Спектакль дорог мне работами Саши Марина, Ани Гуляренко, Игоря Нефедова, Андрея Смолякова, Дуси Германовой, Саши Мохова, Нади Тимохиной. Однажды крошечную роль мужика с завязанным пальцем сыграл и Володя Машков. Так часто они радовали талантом мое стареющее сердце, что я любил этот спектакль, может быть, даже больше остальных.



Мы с Сашей Мариным в «Матросской тишине» Давида Шварца.

«Сублимация любви» с М. Зудиной.

Саша Марин играл в «Бочкотаре» Володю Телескопова.

…Саша Марин приехал поступать в ГИТИС из Воронежа. Остриженный «под горшок» недолеток-стригунок, видимо, сильно робел, поэтому и появился на экзамене вместе с отцом.

Учился взахлеб, как учатся талантливые русские мальчики, приезжающие из провинции в столицу. А на сегодня он, пожалуй, едва ли не единственный из моих учеников, которого можно назвать по-настоящему интеллигентным человеком. Но слагаемые этого наличествовали в нем и ранее. Саша всегда был удивительным рыцарем по отношению к женщинам. Я помню, как он, борец за права человека, вдруг упал в обморок, защищая свою любимую от несправедливых, как ему казалось, обвинений начальника. Надо додуматься, чтобы в семидесятых годах XX века вполне здоровый и выносливый молодой человек неполных двадцати лет *на самом деле* потерял бы сознание от захлестнувших его чувств. Но это было прекрасно до такой степени, что в результате я пощадил виновницу происшествия, которую защищал Саша. Безусловно, виновница такого поклонения заслуживала, и к тому же она, ныне проживающая на берегах Гвадалквивира, происходила из моего родного города Саратова…

Как всякий по-настоящему одаренный человек, Марин

пытается пробовать себя не только в актерстве, но и в режиссуре, и в литераторстве — сам пишет инсценировки произведений, которые ставит. Так было вначале с произведениями Полякова и Замятина, а спустя время — Достоевского и Гофмана.

На протяжении всей своей студенческой и актерской жизни в подвале Саша вообще все делал взахлеб: учился, играл, любил, ставил спектакли…

Жизнь распорядилась так, что ему пришлось осесть в Канаде. Стремление выполнить взятые на себя обязательства главы достаточно большой по советским стандартам семьи и привели его в эту далекую страну. Вначале он, по моей рекомендации, работал на театральном факультете университета — столь хорошо и серьезно, что ему стали предлагать делать постановки в театрах, а затем он организовал и даже некое собственное театральное дело.

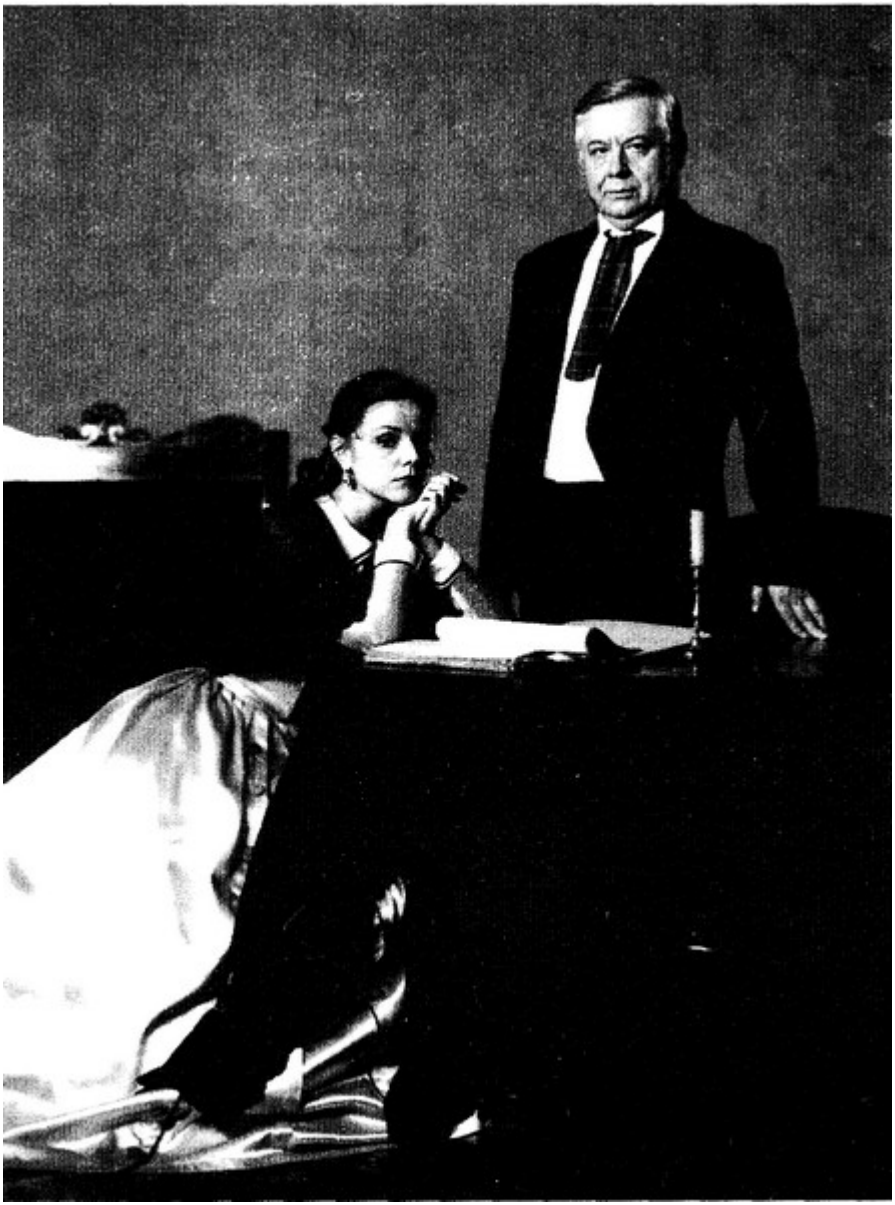
В последние годы мы снова работаем вместе — Марин преподает в летней театральной мхатовской школе в городе Бостоне как педагог и, к моему удовлетворению, делает это опять-таки увлеченно, не изменяя себе.

В театре на Чаплыгина самостоятельно он поставил уже два очень разных спектакля — «Сублимацию любви» по пьесе Бенедетти и «Идиот» по собственной инсценировке романа Достоевского. Готовится делать спектакль по произведению Гофмана «Коппелия» под названием «Песочный человек».

Радует, что Марин остался таким же цельным, таким же влюбленным в свою профессию. Я вижу, как он по-прежнему верен избранной эстетике живого, настоящего театра, где главным выразительным средством является актер, воспроизводящий на сцене живую жизнь человеческого духа.

Саше всего сорок, и впереди у него — длинный-длинный ряд дней, полных его любви к театру, если перефразировать слова Тузенбаха…

Сейчас, по прошествии времени, ответственно и серьезно можно сказать, что спектакль «Вера, любовь, надежда» в постановке Максимилиана Шелла был неудавшейся затеей. Сценографию делал замечательный, мировой известности, американский скульптор Джордж Сигал. Но история, рассказанная в пьесе, оканчивалась противоречиво. Не лучшим образом репетировала и играла главную роль Дуся Германова. Осложнилось дело и тем, что Шелл предполагал, что ту же роль будет играть его жена. Все, вместе взятое, не вызывало у меня энтузиазма, и, прожив совсем недолго, спектакль канул в Лету.



«Обыкновенная история» с М. Зудиной.

«Обыкновенная история» появилась в девяностом. Делал я этот спектакль специально для Игоря Нефедова. Он работал серьезно, увлеченно, но роль у него получилась не сразу, так и оставшись не вполне завершенной. Возможно, этому помешала моя собственная биография — я долго играл «Обыкновенную историю» сам и несколько раз ставил ее за границей.

Мне было очень важно, чтобы именно Игорь сыграл Адуева-младшего, потому что среди моих учеников он был любимым

ребенком. Любимым и балованным. Возможно, некоторая невыдержанность Игоря, его алкогольная беда осложнили эту работу. Но были и прекрасные моменты, особенно в первом акте. Они оправдывали мое возвращение к этой пьесе и именно с Игорем Нефедовым в главной роли.

Думаю, что в девяностом году все актеры, занятые в «Обыкновенной истории», были еще не вполне готовы к этому материалу. В пьесе Розова по Гончарову мало работать профессионально: необходимо чувствовать отчаянность риска, пробиваться к своему подсознанию, мощно его раскручивать. Прежде всего я был недоволен собою, как режиссером, — наверное, это я не смог сделать чего-то… Хотя впоследствии, в 93-м, во время полуторамесячных гастролей по Японии, когда мне пришлось срочно ввестись в этот спектакль, «Обыкновенная история» имела большой успех. С того момента спектакль расправил свои крылья и существует в репертуаре вполне правомочно, являясь одним из наиболее посещаемых по сей день.

За «Обыкновенной историей» последовала пьеса все того же Нила Саймона «Я хочу сниматься в кино». Простая до наивности история отца, оставившего в свое время семью в Нью-Йорке и уехавшего в Голливуд. Спустя много лет к нему, уже известному человеку, приезжает дочь, уверенная, что обязательно станет звездой Голливуда. В спектакле, поставленном Гилом Лазером, деканом театрального отделения Флоридского университета, я играл со своей дочерью, Александрой Табаковой. Довольно неплохо играли оба. И она, и я.

В том же сезоне вышел «Учитель русского».

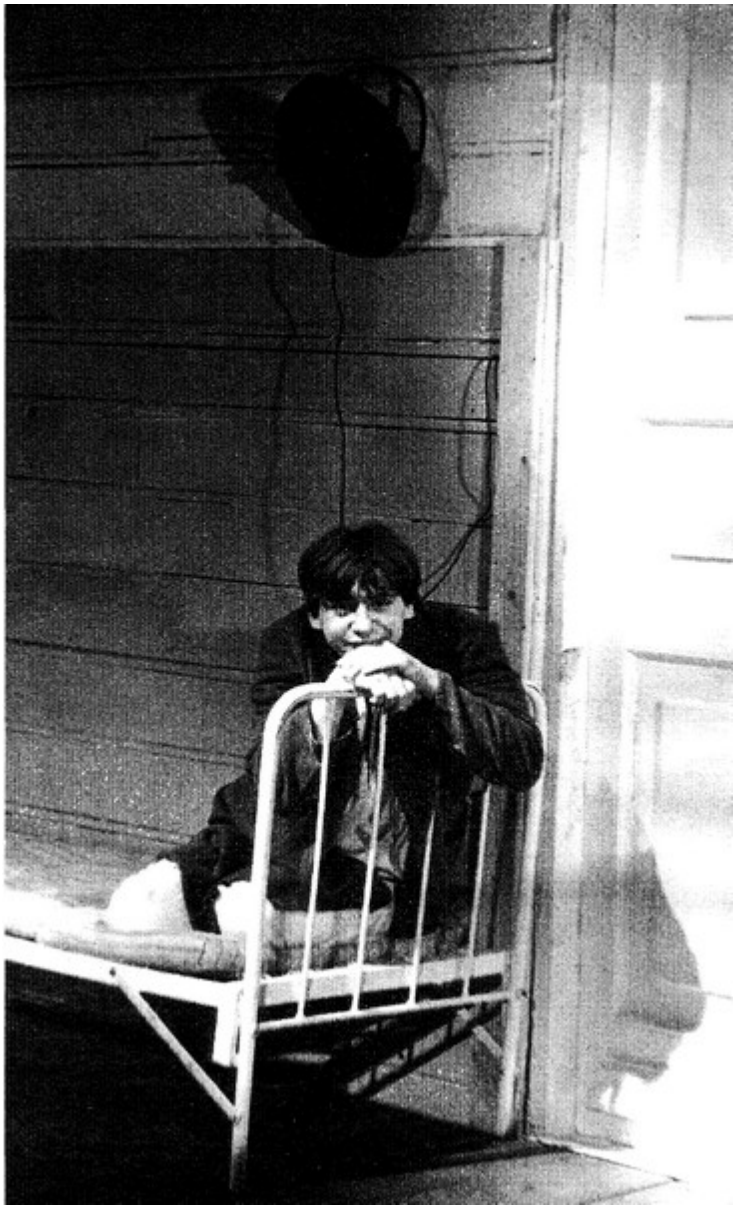
Мария Владимировна Миронова

Так получилось, что одно время я жил в одном доме, на улице Селезневской, с Андреем Мироновым — он на четырнадцатом, а я на седьмом этаже. Не часто, но регулярно я бывал у Андрея в гостях, где встречал его мать, Марию Владимировну…

На дворе стоял девяностый год — уже три года, как не стало Миронова, когда мы взяли к постановке пьесу Александра Буравского. Всерьез размышляя над ролью, для которой у нас в театре исполнительницы не было, в голову как-то сама собой пришла мысль о Марии Владимировне.

Мария Владимировна внешне была удивительно похожа на мою маму (характером-то — совсем наоборот). Открытое лицо, пучок седых волос — и до того она показалась мне необходимой, что я пригласил ее, не сомневаясь, попробовать сыграть Козицкую в пьесе «Учитель русского». Мария Владимировна была вполне зрелой актрисой, но довольно давно не выступавшей на сцене, а на драматической — очень давно. Тем не менее интуиция не подвела меня, и проба увенчалась успехом. Удачной была и режиссура Жени Каменьковича, и работа всего актерского ансамбля — Саши Марина, Володи Машкова, Иры Петровой. «Учитель русского» прожил долго.

Позднее, в 92-м, я поставил пьесу Алексея Богдановича «Норд-ост» специально для Марии Владимировны. Один из самых неуспешных моих спектаклей, но все равно дорогой и важный для меня. Мне было достаточно одного факта, что *она* выходила на сцену — это было и искуплением, и объяснением того, почему я взял эту пьесу в репертуар.



Антон Табаков в спектакле «Современника».

Кстати, в спектакле «Норд-ост» одну их лучших своих театральных ролей сыграл мой сын, Антон Табаков, в то время актер «Современника». Не преуменьшая того, что он делал на сцене «Современника», считаю, что самыми осмысленными, самыми личными актерскими работами Антона были две — герой в «Билокси-блюз» и мятущийся молодой человек из «Норд-оста» …

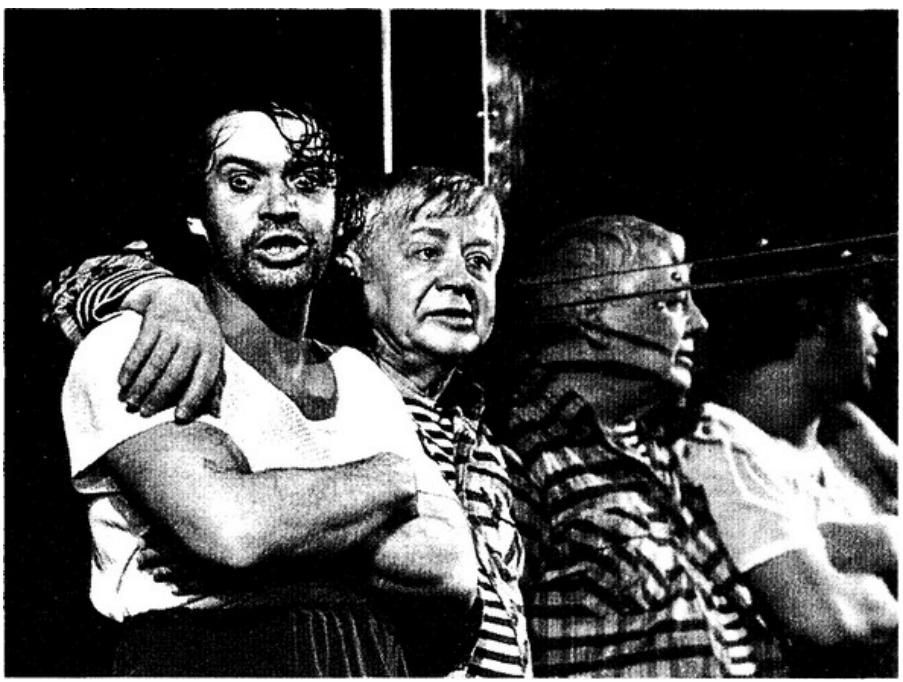
Не скрою, приятно вспоминать, что звание народной

артистки СССР М.В.М. получила, будучи артисткой нашего подвального театра: именно так было написано в президентском указе.

«Матросская тишина». Машков

Со спектакля «Матросская тишина» по пьесе Александра Галича для маленького театра на Чаплыгина началась новая жизнь. Состояние удивительной молчаливости, которой театральная критика сопровождала все наши предыдущие работы, было нарушено. Стрелка барометра явно повернулась на положение «ясно»: сформировался устойчивый критический интерес к спектаклям подвала. Голоса театральных критиков становились все благожелательнее и серьезнее.

Незадолго до этого я выпустил «Матросскую тишину» как дипломный спектакль в Школе-студии МХАТ. Еще существовали цензура, запреты на эту пьесу. Я пренебрег всем — до того мне хотелось вынуть этого сильно залежавшегося в моем чреве младенца. Правда, я немножко схитрил, воспользовавшись тем, что на спектакли Школы-студии, куда не продавались билеты, не надо было спрашивать разрешения у ЛИТО. Спектакль получился, был несколько раз показан в Нью-Йорке, произвел там сильное впечатление. Тогда, собственно, и взошла звезда Володи Машкова — актера.



Спектакль «Табакерки» «Анекдоты». «Двадцать минут с ангелом». Я — Анчугин, Володя Машков — Угаров.

Л. Кузнецова и И. Нефедов.

Володя Машков — человек из Новокузнецка. Он хорошо знаком с тем, что называется «негативной стороной человеческих переживаний».

Произошел из театральной семьи — его родители работали в кукольном театре. Еще до Москвы Володя достаточно много путешествовал по обучающим центрам российской провинции. Учился в Новосибирском театральном училище, потом попал в Школу-студию МХАТ, откуда был изгнан за некоторые проступки дисциплинарного свойства.

Затем, как он сам рассказывает, встретил на ступеньках филиала МХАТа на ул. Москвина артиста Табакова. В руках у Володи в тот момент случайно оказалась банка с надписью «серная кислота» — так недвусмысленно он предупредил, что собирается поступать на курс, который я тогда набирал. С этого все и началось.

На первом курсе Машков был ярким, настырным, не сходящим со сценической площадки студентом. Я не помню ни одного занятия, в котором бы он не участвовал. Машков лидировал всегда. Пробивался, даже можно сказать, бился за свое исключительное место в ряду других студентов. А я, начиная со второго семестра, это место ему уже отвел. Поэтому все его усилия по закреплению своего лидерства встречали у меня некоторое отторжение. Тем не менее, мои догадки о его настоящих актерских возможностях скоро подтвердились в

полном объеме.

В конце третьего курса я решил делать «Матросскую тишину» и надумал поручить роль Абрама Ильича Шварца Машкову. Многим мой выбор тогда казался легкомысленным, невозможной натяжкой. А теперь, по прошествии лет, мне кажется, что Абрам Шварц и до сих пор остается самым совершенным созданием Володи — по неподдельности существования, по отсутствию даже крупиц какой-либо актерской дряни или приблизительности. Он не может играть «вполноги», он отдается роли со всем бесстрашием и полнотой. К тому же со студенческих лет Володя обладал генетически свойственной ему мерой ответственности.

Когда он начал заниматься режиссурой, чувство ответственности разрослось в нем невероятно. Володя научился отвечать не только за себя, но и за «мир всего спектакля». Ставит он, скажем, современную пьесу «Звездный час по местному времени», и эта постановка становится не просто очередной работой театра, а «главным событием, которое должно случиться в независимой России». И всякий, кто относится к этому не так — тот, в представлении Машкова, — разрушитель… Определенная мера эгоизма очень свойственна талантливому человеку.

Пожалуй, главная из ошибок, свойственных Володе, — тяга к антрепризному ведению дела. Возможно, это и пройдет…

Несколько раз за последние десять лет нашей «подвальной» жизни я высказывал надежду, что Володя — один из тех, кому надо будет передать бразды правления после того, как Акелла, то есть артист Табаков, уйдет на заслуженный отдых. А теперь понимаю, что талант Володи Машкова заботиться о самом себе пока еще значительно превышает его потенциальные возможности заботиться о других. Для коллективного дела это свойство опасное.

В «неподвальных» работах Машкова я всегда вижу серьезный, хороший уровень, явные признаки того, что я называю «профи». Вместе с тем мне не раз приходилось огорчаться тому, как его употребляют. Используют из семи нот его актерских возможностей две с половиной, ну, три. И все. Думаю даже, если об этом спросить самого Володю, то он мое наблюдение подтвердит, потому как с юности был очень честолюбив и объективен в оценках.

Кто-то из дураков назвал его секс-символом. Чушь, конечно, причем злонамеренная. Никакой Володя не секс-символ, он нормальный, влюбчивый молодой человек, отец взрослой дочери. Вообще, подобные символы, ярлыки губительны для актеров. Срабатывает закон «самоопровержения». И потом, секс-символ не может быть универсальным, поэтому и категория эта явно

притянута за уши.

…Недавно Володя приехал из Америки, поделился радостью. Встретил, полюбил человека. Скоро свадьба. В его жизни наступила благодатная полоса, когда влюблен и хочешь как-то закрепить свое состояние влюбленности. Дай бог, может, за этим что-то воспоследует в творчестве Володи.

В некоторые моменты он напоминает мне того самого чеховского мужика, который опоздал на поезд и отстает все больше и больше… Возможно, самому Володе кажется иначе. Может быть, ему кажется, что пришла пора целиком посвятить себя профессии киноактера, кинорежиссера или режиссера театра… Да, может быть — наверняка я не знаю. Но смею утверждать, что лучшее из того, что на сегодня сделано им и как актером, и как режиссером, связано с театром на улице Чаплыгина. Полагаю, что и сам Машков отдает себе в этом отчет. Моя давно сложившаяся и не раз повторяемая формулировка — «ничто не мучит нас так, как ощущение собственной потенции» — на все 240 процентов подходит к Володе Машкову. Природа замечательно одарила его, вопрос в том, как этим даром распорядиться.

Иногда в компании он бывает просто прекрасен, весел, остроумен. Помню, как на гастролях в Сургуте мы с ним целый вечер развлекали стол. Сколько же нерастраченных актерских сил в нем бродило! Он должен был бы сыграть Крутицкого в «На всякого мудреца довольно простоты» — не сыграл. Должен был бы сыграть Якова в «Последних» — не сыграл. Жаль! Машков вообще очень талантливый характерный актер — он очень смешно и в удовольствие играл в «Провинциальных анекдотах», пока это ему не надоело.

Повторяю еще раз: Володя Машков, как и Женя Миронов, — недюжинного таланта характерный артист. Я вкладываю в это самое высшее, что есть в актерском искусстве. Характерным артистом считал себя Станиславский. И в том заключалось верное самоограничение, абсолютно необходимое актеру. Мне кажется, что я в своей актерской жизни это понимал, никогда не желая играть ни Гамлета, ни Отелло. Я всегда хотел играть Полония. Это — чутье. Звериное актерское чутье. Вот этого-то чутья Володе иногда и не хватает. Однажды он сказал мне, немножко подыгрывая, очень так наивно: «Олег Павлович! Я хочу, чтобы у меня все было, как у вас!» Давай, Володя! Только не совершай непоправимых ошибок.

У Машкова сложились свои актерские и человеческие привычки. Скажем, он очень болезненно относится к попыткам организовать ему трудовой процесс в первой половине дня. Хотя,

впрочем, когда он сам репетирует как режиссер, всегда приходит вовремя, абсолютно подготовленным. В последние годы активно утверждает свою экономическую независимость — он и тут идет по моим стопам. Развил склонность к комфортности бытия, что тоже объяснимо. Но думаю, что утром 31 декабря, наедине с самим собой, когда так или иначе подытоживаешь уходящий год, его посещают мучительные раздумья насчет нового бытия. Трезвым разумом, как и талантом, он никогда не был обижен…

…После летних каникул, в 90-м году, «Матросская тишина» появилась на сцене подвала. За девять лет спектакль прошел более двухсот раз.

Сейчас, в связи с отсутствием Володи Машкова, отпущенного на заработки в американском кино, спектакль не идет, и я всерьез рассматриваю, кому же играть Абрама Шварца дальше… Наша «Матросская тишина» явно заслуживает жизни, а не забвения. Спектакль не только не исчерпал себя, а вполне бы мог отметить свое десятилетие.

Следующий, 91-й год, был скуп на премьеры. Вышел один, но очень яркий и талантливый спектакль.

Мне было очень непросто уступить своему ученику право ставить «Ревизора» — уж очень многое связано у меня с этим спектаклем — и актерский успех, и мой первый режиссерский дебют за границей, в Англии. Я ставил «Ревизора» в Германии, в Венгрии. Но я поверил Сергею Газарову и был вознагражден — и талантом режиссерского прочтения, и актерскими свершениями. Многие играли в этом спектакле просто превосходно — Саша Марин, Володя Машков, Андрей Смоляков, Игорь Нефедов, Сережа Беляев, Вадим Александров, и Дуся Германова. Совершенно прелестны были в крошечных ролях Женя Миронов и Сережа Безруков. И даже жулик-актер Зайков — прохвост, судебной властью восстановленный в должности после увольнения из нашего театра, который уже не первый год получает у нас не заработанную им заработную плату, был очень убедителен, едва ли не единственный раз за всю свою актерскую жизнь в подвале, в роли лекаря Христиана Гибнера.

Газаров

…Сережа Газаров приехал в Москву из солнечного Азербайджана. Он говорил с еле заметным акцентом, но южные корни четко просматривались в его поведении.

Я довольно рано обнаружил в нем дарование характерного актера. Но на сегодня оно чрезвычайно, до обиды не реализовано. Востребованность кинематографическим молохом, не знающим пощады, ищущим все новые и новые лица — совсем не то, что необходимо для развития его таланта. Его лучшими актерскими созданиями, конечно, остаются роли, сыгранные в подвале. Глава рода в дипломном спектакле «Две стрелы», которого он играл мальчишкой двадцати двух неполных лет, совсем крошечная эпизодическая роль обывателя в работе В. Фокина «С весной я вернусь к тебе», директор колледжа в «Прищучил», сержант Ту ми в «Билокси-блюз». Серьезными, ответственными, талантливыми были и его первые педагогические работы на моем курсе второго набора. К сожалению, ничего подобного я не вижу среди того, что делал и делает Газаров вне подвала. Говорю об этом вовсе не с удовольствием и не для того, чтобы принизить результаты, которых он добивается в избранной им профессии. Но, наверное, как человек знающий его и проживший рядом с ним довольно долгое время, я имею право поделиться этой тревогой. Тревогой, которая, может быть, будет основанием для самого Сережи задуматься: что же происходит? Мне-то думается, что все дело в душевном неравновесии, сопровождающем Газарова, — последнее время особенно.

Я отношусь к моим ученикам с уважением, и никогда ничего не жду взамен этого — как нельзя ничего требовать за то, что ты любишь кого-то. Если *я* люблю, то это — *моя* тайна, моя радость. Вместе с тем это дает мне право высказывать мои тревоги за них. Я всерьез тревожусь за Сережино *развитие.* Оно происходит как-то вширь, тогда как театральное ремесло требует настойчивого продвижения вглубь — только в этом случае можно всерьез рассчитывать на успех.

Я бы пожелал ему главного: найти согласие с самим собой.

Попытка моих учеников совершать самостоятельные шаги в режиссуре мною приветствуется. Молодым актерам я говорю: давайте, пробуйте, действуйте сами — я вас прикрою. У кого-то из них получается сразу, у кого-то — нет, но мне-то прежде всего дорого их желание работать, думать о большом, общем деле.

О первом спектакле Володи Машкова — режиссера, римейке картины Николая Досталя «Облако-рай» по пьесе Гора Николаева

«Звездный час по местному времени», можно сказать, что он родился талантливым, был вовремя и ненатужно пришедшим в репертуар. Удивительно, что «Звездный час по местному времени» идет в подвале с 92-го года с бесперебойным успехом у зрительного зала, с прекрасными работами Жени Миронова, Марьяны Шульц, Ольги Блок, Сергея Беляева, Вадима Александрова. Уже третий актер играет маленькую роль человека по фамилии Саратов…

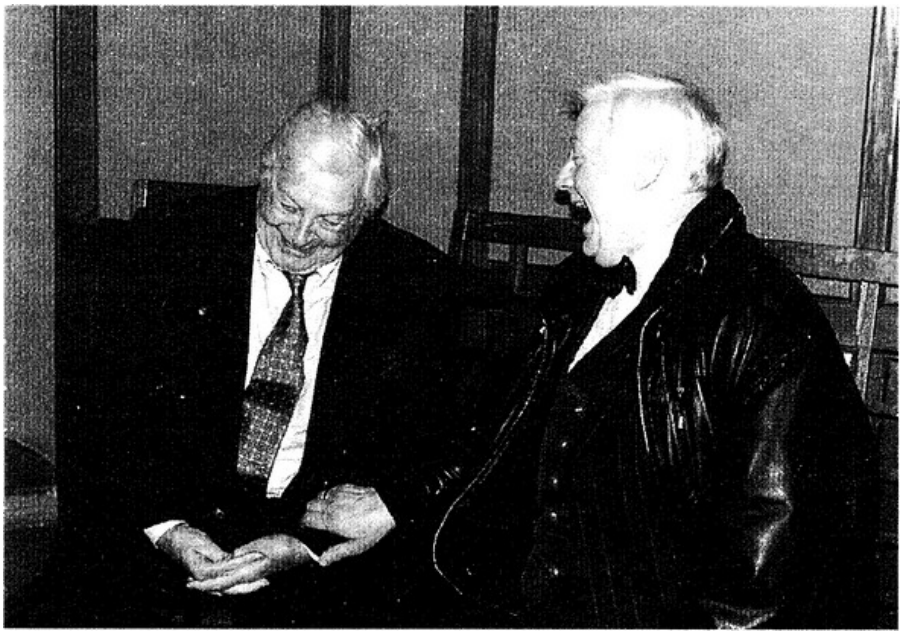
Свою адаптацию мольеровского «Дон Жуана» Саша Марин назвал «Миф о Дон Жуане». Постановка была авангардной, Дон Жуан — Володя Машков — был усажен режиссером в инвалидное кресло. Свой бренный жизненный период великий любовник заканчивал, изъездившись в инвалидном кресле по сцене вконец. Позже судьба спектакля сложилась довольно тяжело. Увидев, как «Дон Жуана», идущего на сцене театра на Таганке, покидает большое количество зрителей, я снял его с репертуара.

«Процесс при закрытых дверях» Дюрренматта вышел в постановке Саши Мохова. Спектакль был очень дорог и важен Саше, выпускался мучительно и долго. Мне кажется, в нем присутствовало некоторое несоответствие индивидуальности автора и индивидуальности режиссера. Безуспешно пытался помочь делу и я. Просуществовав совсем недолго, спектакль сошел со сцены нашего театра.

Ежегодно в Международный день театра — 27 марта — на

Чаплыгина, 1а Фондом поддержки и развития театра п/р О. Табакова вручаются премии.

Справа — Вовка Машков, который уже получил премию, и Женя Миронов, который ее получает.



Это мы что-то осмеиваем вместе с патриархом русского театра Ю. П. Любимовым.

А с год назад Саша сделал новую версию этой пьесы с участием известных актеров — Андрея Соколова, Ирины Алферовой, и теперь они с успехом гастролируют и по провинции, и за границей, отстояв свое право на собственное видение этой драматургии.

Девяносто третий год принес нам немало радости и разнообразия.

Володя Машков поставил вторую — очень четкую по форме и азартную по динамике работу — пьесу Кима «Страсти по Бумбарашу». Может быть, зрительскому восприятию этого спектакля несколько мешает фильм режиссера Рашеева. Не в том смысле, что фильм плох или хуже, чем спектакль, но так случилось, что тематика, звучавшая на экране граждански взволнованно, в спектакле обрела форму почти библейской притчи. Ибо действительно поднялся брат на брата, и мерзость нарушения заповедей Христовых отзывается на жизни нашей страны по сию пору. Может быть, поэтому мне так близок этот спектакль, так нравятся актерские работы, так очевиден талант

режиссера.

Роль Бумбараша Машков поручил Жене Миронову — своему бывшему однокурснику. Они немало работали вместе и в театре, и в кино, но «Страсти по Бумбарашу» до сих пор, на мой взгляд, являются вершиной их совместного творчества.

Мой земляк Женя Миронов…

Миронов…

Должен признаться, что Женя — прежде всего любимый мною человек. Слагаемые этого чувства, вероятно, очень личные. Тут и общность судьбы, если хотите. Миронов — мой земляк, саратовец, сильно напоминающий меня в юности: белобрысый, немного тщедушный и очень любящий играть на сцене. Этим он мил моему сердцу необыкновенно.

Он так любит играть, что у меня иногда даже возникает тревога. Видимо, у Жени еще не очень развиты инстинкт самосохранения и способность дифференциации того, что ему следует играть, а от чего иногда надо отказываться. Я отнюдь не зачеркиваю серьезность намерений, с которой делаются его «неподвальные» работы, но, на мой взгляд, все «престижные проекты» меркнут рядом с его крошечной ролью в «Ревизоре». Или с тем, что он делал в спектакле «Прищучил». Иногда он играл в том спектакле просто потрясающе — одинокий, никому на всем земном шаре не нужный, отчаявшийся… Не знаю, кто смог бы сыграть это откровеннее. Я уже не говорю о «Звездном часе», о «Бумбараше», где Жене приходится работать в непростом жанре музыкального спектакля, соединяя пение, танец и живую жизнь человеческого духа так, как, пожалуй, мало кто может из его сверстников.

«Иностранные проекты» — конечно, прекрасно, но в них часто лишь эксплуатируется дарование Миронова. Без заботы о том, как это дарование будет развиваться дальше. А природа Жениного таланта особая. Он не столько Гамлет, сколько мальчишка из подворотни. У него настоящий, серьезный запас дарования характерного артиста, но в эту сторону он ну никак не хочет идти или ходит, но очень мало. Уверен: ему надо играть стариков, какие-то смешные эпизоды — словом, набираться ремесла и полнокровности.

Миронов — замечательный, почти идеальный артист, исполняющий режиссерские задания. Но в этом тоже есть своя опасность. Вот так смотришь на актерскую работу во времени и видишь одни «склейки» режиссерских заданий. Ну а где игра на радость себе? Где твой «душой исполненный полет?» Я понимаю, что режиссеров подкупает внутренняя пластичность Жени. Им кажется, что из него можно вылепить все — и ворону, и леопарда, и баобаб, и даже колокольчик голубой из российского пшеничного поля… Набеги на кинематографическую территорию тоже приносят, наверное, удовлетворение его честолюбию,

прибавляют ему известности и все прочее. Но я-то думаю, что не престижностью он бывает счастлив. Он счастлив, когда играет в театре. В «Бумбараше», где его талант лицедея получает свободу в полном объеме. Очень любит кланяться: ему просто необходимо, чтобы актеры выходили на поклоны стремительно — «сначала девочки, потом мальчики». А уж наши поклоны в «Провинциальных анекдотах» превращались в мини-спектакль, разыгрываемый мною, Мироновым и Машковым с неизменным энтузиазмом.

Вместе с Женей мы весьма успешно играем в «Обыкновенной истории». Дошло до того, что в конце спектакля зрители уже почти автоматически встают со своих мест и приветствуют нас. Мне кажется, что и в эти секунды он счастлив, что, впрочем, не мешает нам бывать недовольными конкретным прогоном.

Миронов обладает способностью удивляться чужому таланту.

Не так давно актриса, исполнявшая роль Наденьки в «Обыкновенной истории», ушла в декрет, и мы должны были сделать замену. С присущим мне легкомыслием я выбрал для этой работы первокурсницу, внучку актера ЦДТ Калмыкова, Дашу Калмыкову. Они репетировали, и я видел, как Женя радовался ее успехам. Подобное очень редко бывает в театре. Но и было чему радоваться!

Женя удивил и даже сразил меня мужеством долгой не-игры в фокинском «Еще Ван Гог». Так долго, так непоказушно существовать, загораясь только от подлинности процесса, дано далеко не всем.

В нем такая ранимость души… И сочетается она с серьезностью отношения к себе, которая иногда ставит его в смешную ситуацию. Вот почему я, скажем, думаю о «Мизантропе» для Жени Миронова. На мой взгляд, Мольера он может сыграть не хуже, чем Шекспира или Достоевского.

Женя — чрезвычайно благодарный человек.

Он последовательно и долго помнит о том, что в Саратове его учила Валя Ермакова, актриса из блистательного поколения птенцов гнезда Юрия Петровича Киселева. Миронов всегда ее поздравляет, а когда ей необходима помощь, он тут же подставляет оба плеча и держит всю ситуацию.

Дорог мне Женя и своей, как бы это сказать, семейственностью. Мягко и нежно он организовал меня на переезд в Москву всей его семьи. На самом деле, это было мне в радость, потому что до боли знакомо ощущение, когда чувствуешь любого человека своего клана, как собственный палец. Кстати, и в Викторе Сергеевиче Розове меня это всегда поражало — еще с тех пор, когда он выстроил свою первую

огромную дачу, где паслись примерно пять процентов жителей Костромской губернии, являвшихся его родственниками. Вот так и Женя — у него очень развит этот инстинкт. Он любит радовать ближних. Кстати, это распространяется и на меня. Сейчас меня награждают довольно регулярно. Как там у Светлова…

Все меня встречают, провожают,
Вот теперь меня уже почетом,
Как селедку луком, окружают…

Так вот, во время таких мероприятий Женька любит вдруг вырваться из зала, как черт из табакерки, и пронестись ко мне с каким-то сумасшедшим букетом цветов. И я вижу, какое удовольствие это ему доставляет — опять очень знакомое чувство, которое делает этого человека для меня еще ближе…

С Арменом Джигарханяном после спектакля «Ужин».

Я никогда не боялся экспериментировать, приглашая в театр и актеров, и режиссеров со стороны для сотрудничества в том или ином спектакле. Причем как очень известных, так и совсем неизвестных. Бывают, конечно, и промахи, когда работа очень быстро достигает своего «потолка» и незаметно исчезает из репертуара или же совсем не входит в него. Совсем недавно, в год двухсотлетия Пушкина, я закрыл спектакль «Станционный смотритель» в силу его творческой беспомощности, хотя вначале молодой режиссер Гарольд Стрелков обнадежил меня, предложив свой оригинальный план сценической реализации повести Пушкина. И, как мне ни хотелось встретить юбилей великого поэта этой работой, решение мое было однозначным. Нельзя выпускать спектакль, заранее обреченный на неполноценное существование.

«Ужин»

Для постановки пьесы Жан-Клода Брисвиля «Le Joupere», или «Ужин», в 94-м году я пригласил к сотрудничеству сразу двух известных людей — Армена Борисовича Джигарханяна и Андрея Сергеевича Смирнова, прославившегося фильмом «Белорусский вокзал». Кстати, «Ужин» стал моей первой продюсерской работой. Саму пьесу я привез из Парижа еще в девяностом году — мне ее передал Жан-Пьер Микель, тогдашний ректор Парижской консерватории, а в последние годы руководитель театра Комеди Франсез. Пьеса хранилась у меня, и только через несколько лет я решился извлечь ее из стола. Тогда произошло удивительное совпадение — в тот самый момент Андрей Смирнов позвонил ко мне с идеей — «не хотел бы я, вообще, сыграть роль Талейрана в театре», на что я ответил, что хотел бы, что уже есть пьеса, и что я приглашаю ставить «Ужин» его, Андрея Смирнова.

Вместе с Арменом Джигарханяном в роли Фуше мы выпустили «Ужин» на сцене МХАТа. Но в силу занятости — и моей, и Армена Борисовича, спектакль вынужден был периодически то уходить, то возвращаться в наш репертуар. Однажды я пригласил на роль Фуше отличного актера Саратовского драматического театра Александра Галко. Какое-то время мы играли с ним, но он тоже, опять-таки из-за нехватки времени, регулярно участвовать в спектакле не смог.

Спустя семь лет после премьеры мы с Арменом Борисовичем сыграли «Ужин» в северных городах России, Вологде и Череповце, с успехом, явно превосходящим возраст этого спектакля. Он до сих пор остается востребованным и актуальным. И по проблематике, и по уровню зрительского интереса «Ужин» ультрасовременен! Коварство, свойственное поведению людей, вершащих политику, за это время никак не уменьшилось, а, скорее, наоборот… Губернатор Вологодской губернии, человек недюжинного ума — Вячеслав Евгеньевич Позгалев — обсуждал спектакль с удивительным юмором и сарказмом. Действительно, забавно, когда тонкие подробности дьявольских затей двух академиков интриг, двух дивных царедворцев — Талейрана и Фуше, комментирует современный государственный человек.

Думаю, что история спектакля «Ужин» еще не закончилась.

«Смертельный номер»

В девяносто четвертом году Машков выпустил свой самый знаменитый, самый яркий спектакль по пьесе Олега Антонова «Смертельный номер» в замечательном оформлении Саши Боровского.

Все пятеро, начиная с исполнителя самой маленькой роли Сережи Угрюмова, заиграли радостно и талантливо. Андрей Панин, Виталий Егоров, Сергей Беляев, Андрей Смоляков сосуществуют на сцене «в охотку», не уставая при этом трезво и серьезно оценивать себя, ухитряясь не попадать в броню канонизированного рисунка — несмотря на всю сложность и изощренность постановочной ткани спектакля. Они играют *лично*.

Возможно, следует отметить и другое.

Для четырех клоунов — Белого, Рыжего, Черного и Толстого предоставлялись достаточно обширные возможности как в смысле текста, так и в смысле последовательности и определенности линии каждого. Но, на мой взгляд, для полного лирического самовыражения актерам не хватило *настоящей* драмы, настоящей глубины историй. Я не театральный критик, поэтому говорю только то, что вижу. Это вопрос обсуждаемый, а извлекать из подобного некий урок всегда должны сами участники действия.

Судьба «Смертельного…» складывается непросто. Такой спектакль должен играться три, четыре раза в месяц. А он сейчас идет один-два раза, а иногда и реже, поскольку малая сцена МХАТа, идеально приспособленная для него, дается нам и не регулярно, и не всегда — у Художественного театра много собственных спектаклей, стоящих в очереди для показа на этой сцене. Это и затрудняет полноценную, полнокровную жизнь спектакля. И, хотя он был достаточно шумно встречен критиками, успел побывать на фестивалях в Берлине, Торонто, Зальцбурге, объездить много других городов и весей, в настоящий момент живой, нормальной жизнью почти не живет. Спектаклю необходимо регулярное общение со зрителем, ибо только наличие этой двусторонней связи обеспечивает поддержание его жизненного тонуса.

Скоро будет сыгран сотый «Смертельный номер». Моему сердцу мило то, что ребята по-прежнему волнуются, переживают за этот спектакль, и готовы играть его в любое время почти всегда. Это подтверждает уровень освоения профессии и говорит о том, что актеры, участвующие в спектакле, стали старше. Конечно, Сергею Угрюмову отведена более скромная роль в «Смертельном…», но у Сережи все еще впереди. У него редкая

смешная драматическая индивидуальность. Даже когда Угрюмов играет не слишком большие роли, он бывает на редкость грамотен и значителен. Он — настоящий, что мне в нем симпатично и дорого.

«Последние»

Следующий год принес нам премьеру спектакля по пьесе А. М. Горького «Последние». Поставил ее режиссер Адольф Шапиро.

Изначально существовал взгляд на эту пьесу, как на некий трагифарс. У нас же получилась тяжелая драма отцов и детей. Подробные детали бытовой и психологической жизни семьи Ивана Коломийцева контрастируют с музыкой крошечного духового оркестра, подчас возникающей в самые неподходящие моменты, как фон для самых парадоксальных ситуаций действия, выделяя пропасть, разверзшуюся между родителями и их детьми. Лично я понимаю название пьесы как надежду родителей на то, что их последние, то есть младшие дети обретут взаимопонимание с ними… Но нет, этого не происходит. Им никогда не понять и не простить друг друга.

При распределении ролей — а я всегда довольно активно принимаю в этом процессе участие, как руководитель театра — я назначил себя на роль Ивана Коломийцева, а Ольгу Яковлеву на роль Софьи Коломийцевой. Делая это, я, прежде всего, предполагал весьма важный поворот событий: обычно две эти роли, особенно в советских театрах, играли хорошие, известные актеры с так называемым «отрицательным обаянием». Но обстоятельство это априори дискредитировало персонажи, заранее снижая уровень размышления. В конечном итоге ведь речь идет не о плохих родителях, а о трагедии жизни, ибо эта конкретная драма есть некая частность, исключение из правил, рассматриваемое Горьким серьезно и глубоко. Так вот, в сознании зрителей Яковлева и Табаков во многом ассоциировались с их молодыми героями, отстаивавшими достоинство, истину, веру, надежду и любовь, то есть воплощавшими образы желанных героев нашего времени. И вдруг — «Последние»… Для меня самого это назначение было весьма важным свидетельством уровня нашего размышления о жизни.

Второе немаловажное обстоятельство — соблюдение принципа «слоеного пирога» в этом спектакле. Под «слоеным пирогом» я подразумеваю участие артистов всех поколений: Табаков — шестидесятилетний; старшие дети — Смоляков, Тимохина — сорокалетние; младшие — Шульц, Безруков — двадцати летние. В «Последних» очень удачно дебютировала в роли няньки Наталья Дмитриевна Журавлева, перешедшая к нам тогда из Лейкома. Все это, вместе взятое, с неторопливой, достаточно подробной и стремящейся к серьезному, глубокому

анализу режиссурой Шапиро, не сразу, но выросло в спектакль настоящего, высокого стиля.

Серьезность психологического поиска, настоящесть взаимоотношений и глубина проживания, на которую были сориентированы актеры, дали свои результаты. Мы играли «Последних» на фестивале в совершенно не ведающем русского языка Риме, но были поняты и приняты. На пути этого спектакля возникали интересные и трудные испытания, которые он выдерживал прежде всего из-за своей верно выбранной методологической направленности.

Впоследствии спектакль был поощрен многими наградами: Ольга Яковлева получила Государственную премию, я — национальную театральную премию «Золотая маска», а потом мы с целой группой актеров были награждены премией Москвы. Но все это — внешняя атрибутика, главное же — то, что на каждом спектакле «Последних» для желающих его увидеть не хватает места, и каждый раз несколько человек смотрят его, стоя вдоль стены нашего маленького зала. И это продолжается уже шесть лет. Как человек театра, могу свидетельствовать, что *так не бывает*, — ведь это не комедия, не развлекательная драматургия, не пьеса с раздеванием или с героями, имеющими нетрадиционную сексуальную ориентацию. Это, наконец, не самая лучшая пьеса талантливого русского драматурга Алексея Максимовича Горького. Но, наверное, тем серьезнее достоинства этого спектакля и его режиссера Адольфа Шапиро, который, спустя четыре года был приглашен мною для постановки еще одной пьесы Горького — «На дне».

«Псих» увидел свет в том же 95-м.

Пьеса «Псих» была написана Александром Минчиным по собственной повести. Минчин, эмигрировавший из Советского Союза по израильской визе и осевший в Соединенных Штатах, с успехом занимался журналистикой и литературной работой. Но по-настоящему громко и шумно он дебютировал у нас, в театре на улице Чаплыгина. Поставил спектакль Андрей Житинкин, режиссер очевидно успешный, много ставивший в различных московских театрах. В немалой степени успех спектакля «Псих» решил выбор артиста на роль главного героя: Сергей Безруков персонифицировал, дал плоть мальчику, созданному воображением Александра Минчина.

«Псих» оценивался и описывался критикой достаточно разноречиво, но удивляет то, что в наших частых гастрольных поездках по российский городам он неизменно вызывает живой и бурный отклик зрительного зала. А когда мне говорят: «Это

реагируют девочки, фанатично поклоняющиеся Сергею Безрукову», я не соглашаюсь, потому что вижу, как истово и сильно отзывается зал на человеческую боль, заложенную в лучших сценах, в лучших моментах этого театрального зрелища. Зритель всегда приходит на эту постановку с радостью, а после никогда не бывает разочарован. Немаловажное значение имеет и то, что все актеры, начиная с исполнителей самых маленьких ролей обитателей сумасшедшего дома, куда помещен главный герой, до исполнителей основных, центральных ролей, держат высокий уровень притязания. Никто из актеров не пытается отойти в тень, схалтурить, как это иногда случается в театре — «А, ладно, пусть это играют главные герои». И будь то Саша Воробьев в роли санитара, Леша Гришин в роли «жителя» психушки, Дуся Германова, Сергей Чонишвили, Дима Бродецкий, Виталик Егоров или другие — в пьесе у каждого артиста свой «кусок бифштекса», который потребляется им с соответствующими случаю удовольствием и ответственностью.

Следующий год начался с премьеры спектакля по пьесе Джейсона Миллера «That Championship Season», или «Чемпионы», как он у нас назывался. Как режиссер-постановщик, я рассчитывал, что главную роль, Тренера, в этом спектакле будет играть Армен Борисович Джигарханян, и, когда в силу объективных причин он этого сделать не смог, нас выручил Сергей Беляев, проявив удивительную корпоративную солидарность. Беляев работал и честно, и серьезно, но в возрасте тридцати пяти лет невозможно сыграть шестидесятилетнего человека, если это только не характерно-смешная роль, когда можно спрятаться за гримом, за толщинками, за ужимками… А в «Чемпионах» был случай прямо противоположный: мне хотелось рассказать историю тоски по Сильной Руке — ностальгическом чувстве, захватившем тогда наше общество.

Вместе с этими изначальными сложностями в спектакле истово играли все остальные — Андрей Смоляков, Миша Хомяков, совсем молоденький Слава Бойко, Паша Ильин, в тот момент как раз пришедший в наш театр, — это был тот случай, когда в лучших прогонах спектакля присутствовала настоящая, лирическая нота у каждого из исполнителей.

Спектакль довольно ярко просуществовал несколько сезонов, но, будучи неудовлетворенным, прежде всего собою и той ситуацией, с которой я начал рассказ, я снял «Чемпионов» с репертуара. Тем не менее в ближайшее время я планирую его возобновить — когда освободится Джигарханян…

Мы в долгу перед Вампиловым

А. В. Вампилов — О. П. Табакову

Дорогой Олег!

Спасибо за письмо, сам понимаешь, как для меня важно узнать, что ты начал репетировать, и как это здесь (в Иркутске) меня подбадривает. Дай бог! Будем надеяться, на этот раз дело выгорит.

Вспомнил я, что театр, в который когда-то я заявился с первой пьесой, был именно «Современник», и первый, кто протянул мне тогда руку, был Олег Табаков. Ты, понятно, можешь не придавать этому обстоятельству никакого значения, но мне (я человек суеверный) сейчас это кажется хорошим предзнаменованием.

Что касается творческих подробностей, не мне учить вас ставить пьесы. Скажу только, что, по-моему, чем эту историю разыгрывать достовернее, тем она будет смешней и более обнажаться по смыслу. Но ты, возможно, пойдешь другим путем — дело твое. Доверяю тебе полностью, на 139 %.

Зная твою занятость, не прошу тебя писать письма, но на пару строк, возможно, выкроишь время, в особенности тогда, когда (если бы!) будет получено или (не дай бог снова!) не будет получено разрешение властей на постановку.

Ну вот. Всего тебе и пастве твоей самого наилучшего.

А. Вампилов

15 февраля 71 г.

В «Анекдотах» Валерию Фокину удалось сделать невозможное — объединить произведения двух великих русских писателей — Федора Достоевского и Александра Вампилова — в один мощный, зрелищный спектакль. Определенные претензии к этой работе — и у режиссера, да и у артистов — связывались с некоторой лихостью исполнения второй части «Анекдотов» — небольшой вампиловской пьесы «Двадцать минут с ангелом», где запевалами анархического духа были мы с Володей Машковым. Сложности жизни и движения этого спектакля складывались, прежде всего, из-за нашего растаскивания «рваного одеяла успеха» в разные стороны. Но «Анекдоты» употреблялись нами «в дело» довольно часто. Мы даже придумали такой странный симбиоз, может быть, и не отличавшийся высотой вкуса, который назывался «Час со

звездами кино» и «Двадцать минут с ангелом». Вторая часть этого шоу относилась к пьесе Вампилова, а первая представляла собой «встречу с любимыми артистами», когда Табаков, Миронов и Машков сидели на сцене и отвечали на вопросы зрительного зала. Это имело неизменный спрос. С этой театральной солянкой мы побывали в самых разных городах, добравшись однажды даже до Лондона.

Я не готов прогнозировать дальнейшую судьбу спектакля «Анекдоты»: поживем — увидим. Для меня очевидно одно: «подвал» в долгу перед Александром Вампиловым, и возвратить этот долг можно только путем постановки его драматургии на нашей сцене. Мне думается, что самым современным на сегодня произведением Вампилова является «Старший сын» — пьеса, написанная в манере наиболее традиционной. Сегодня многие хотели бы поставить ее у нас, но как дела будут разворачиваться дальше — покажет время.

Спектакль «Прощайте… и рукоплещите» по пьесе Алексея Богдановича поставил я. Тематически пьеса рассказывает о том периоде жизни Карло Гольдони, когда он был болен своей идеей театральной реформы. Сражаясь с неуправляемой актерской стихией, с самой природой импровизационной, «масочной» commedia dell'arte, Гольдони возжелал сделать пьесы каноническими. Но — это внешняя, историческая линия. На самом деле пьеса о другом — о театральном закулисье. О том, что же за существа — эти люди театра, и какова их жизнь, и из чего состоит их быт, их проблемы, их победы, потери, обретения…

Как режиссер спектакля «Прощайте… и рукоплещите», наряду с определенной неудовлетворенностью — и самим собой, и драматургическим материалом — не могу не сказать добрые слова в адрес художника Сергея Бархина и в адрес актеров, которым в лучших прогонах действительно удается рассказать о болях, обидах, тайнах и радостях, переполняющих жизнь театра.

Да, эмоциональная жизнь актеров необычна. В нашем театре «охранная норма», то есть максимально допустимое количество сыгранных в месяц спектаклей, — четырнадцать. «Над вымыслом слезами» обливаться через день — вовсе не простая работа. Если относиться к этому по-настоящему, то изредка приходится делать себе «харакири», а это процесс очень живой и очень болезненный, и релаксация после него никогда не бывает досрочной…

Сергей Безруков набрасывается на работу, аки лев голодный. В нем не растрачен актерский пыл, который ему дан от природы. День жизни для него — это день жизни в театре. Он чрезвычайно много работает вне театра. После завоевания разнообразных наград можно работать вне театра и меньше. Я бы предпочел, чтобы недовольство собою осталось у него прежним, а требовательность к выбору актерских работ повысилась.

Весьма непростая пьеса Теннеси Уильямса «Старый квартал» требовала от режиссера Андрея Житинкина, прежде всего,

верности пространственного решения. Сложность переплетения судеб героев очень непросто переводилась на язык театра, будучи несколько скученной на нашей небольшой сцене всего в шесть с небольшим метров. Поэтому местами в «Старом квартале» возникал «сумбур вместо музыки».

Вместе с тем в спектакле присутствует ряд настоящих актерских постижений — прежде всего, Марины Зудиной, играющей героиню, Виталия Егорова, Ольги Блок, Сергея Безрукова в роли начинающего писателя, когда он занят не только собой, но и партнерами.

«Старый квартал» — спектакль с нерешенными проблемами, которые, впрочем, не мешают его настоящей и живой жизни. Проблемы — проблемами, а сопереживание зрительного зала по-прежнему остается сильным и трепетным. Драматургия Теннеси Уильямса — глубина большая и не всегда достижимая. И, наверное, трезвое сознание того, что — удается, а что — нет, являет собой для артистов возможность совершенствования себя и дает надежду на то, что в следующий раз удастся пробиться дальше…

История появления в нашем репертуаре «Камеры обскура» необычна.

Однажды, оказавшись в Париже, и попав на спектакль театра «Одеон» по роману Набокова «Камера обскура», я с удивлением узнал, что этот спектакль, играемый на малой сцене в весьма оригинальном пространственном решении, поставлен моим соотечественником, учеником замечательного педагога и режиссера Льва Додина, а, главное, моим земляком, саратовцем, Антоном Кузнецовым. Человеком, натурализовавшимся во Франции, много работающим и в режиссерской, и в актерской профессии, а на сегодня являющимся художественным руководителем саратовского театра Академдрамы.

По сути дела, Кузнецов перенес спектакль, произведший на меня столь сильное впечатление в театре «Одеон», на подмостки нашего подвала. В нем впервые внятно и пронзительно заявила о себе актриса театра Камий Кайоль, француженка по происхождению, моя ученица, выпускница Школы-студии МХАТ.

В чем проблема Глумова?

Комедия Островского «На всякого мудреца довольно простоты» — пьеса, богатая своей театральной историей. Она чрезвычайно многообразно и выгодно ставилась, особенно при режиме советской власти, а зрители в основном тогда занимались тем, что *ассоциировали* на этих спектаклях. Наверное, так друг другу и говорили: «Пойдемте, поассоциируем…», чему немало способствовали критические публикации.

Но я в своей работе опирался на другие критерии. Замечательная статья В. Я. Лакшина, опубликованная в «Новом мире», удивительно парадоксально и саркастично рассматривала традиции минувшего, XIX века — освобождение от крепостного права 1861 года и последовавшее затем разочарование, понижение тонуса общественной жизни. И как производное — мощный рывок молодых талантов, предлагающих себя на службу, на потребу в любом виде — за признание, за карьеру, за любой путь в гору… История повторилась. Мы выпускали спектакль в пору заминки демократического развития нашего общества. Меня, как режиссера-постановщика, менее всего интересовал слой политических или неких общественных аллюзий. Гораздо более интересным и плодотворным мне представлялось омоложение традиционного взгляда на героев этой пьесы. Обычно Глумова играл заслуженный артист, человек за сорок. Мамаеву — народная артистка лет эдак после пятидесяти — и т. д., вплоть до Крутицкого в исполнении народного артиста, которому было сильно за шестьдесят. Так вот, мне показалось, что если эти люди будут лет на двадцать-тридцать помладше, то есть будут находиться в той поре, которая и описана Островским, то их жизненные столкновения и коллизии будут значительно подвижнее, лабильнее, многообразнее… Но главное — будет очень точно прослежена способность ящерицы отрываться от преследования, даже оставляя свой хвост в руках преследователей. И в этом смысле мы оказались на правильном пути. Скажу больше. Выйдя в подвале, спектакль несколько задержался в своем развитии, и, только попав на большую сцену с 500–1000-местным зрительным «залом, он стал значительнее, психологически остойчивее.

Проблема Глумова — та же самая, о которой я говорил, рассказывая о Хлестакове: готовность жить на потребу как одна из самых страшных болезней человечества.

Работа над пьесой Островского была интересной и желанной, оттого так велико и количество актерских удач в спектакле:

Сергей Безруков, Марина Зудина, Виталий Егоров, Ольга Блок, Михаил Хомяков (может быть, Марину и Мишу следовало бы назвать прежде всех, потому что всегда очень важно, кто идет в прорыв, берет на себя смелость риска и радость познания стиля, смысла автора). Мало того, исполнители маленьких ролей — Наталья Журавлева, Лейла Ашрафова, Сергей Угрюмов, Дмитрий Бродецкий, Елена Захарова, и крошечных эпизодических ролей без слов — Марина Салакова, Юлия Полынская, Марьяна Шульц — существуют в спектакле с той мерой заинтересованности, что становится ясно, что на самом деле нет маленьких ролей.

Сегодняшняя форма и уровень этого спектакля позволяют надеяться, что он будет жить долго и счастливо…

«Сублимация любви»

Спектакль «Сублимация любви» стал моей второй продюсерской работой. Комедию А. Бенедетти поставил Саша Марин, к тому времени уже довольно громко заявивший о себе в театральной жизни Канады. «Сублимация любви» стала редким подтверждением того, что и в спектакле, взятом в репертуар из соображений коммерции, могут быть сохранены и интеллигентность, и немалые художественные достоинства. Сегодня, по истечении трех лет эксплуатации спектакля, он успел пройти сто раз на многих сценах как России, так и зарубежья. Думаю, что это несомненное свидетельство высокого уровня режиссерского мышления Александра Марина и профессиональной зрелости, продемонстрированной Мариной Зудиной и Виталием Егоровым.

Созданные Сашей Боровским декорации легки, эффектны, ироничны, чтоб не сказать саркастичны, и, помимо того, просто красивы. Они создают чрезвычайно важный для этого спектакля настрой радостного ожидания театрального свершения. Обычно мы играем «Сублимацию любви» на сцене МХАТа. И переполненность зрительного зала, и его живые реакции на происходящее на сцене является самой главной наградой за наш нелегкий труд.

Дефолт и премьеры

Вторая половина девяносто восьмого года стала для меня особенно тяжелой, впрочем, как и для многих моих соотечественников: дефолт огнем и мечом прошелся по трудовым сбережениям российских граждан. Мы во второй раз потеряли большие деньги. Впервые государство обесценило накопления всей моей жизни, отпустив цены в девяносто первом году.

Удары такого рода я всегда переношу «вопреки». «Ах, вы так! А мы тогда удвоим наши усилия и выпустим вдвое больше интересных и разных спектаклей!» И, хотя субсидирование театра было сильно сокращено, хотя разорился наш генеральный спонсор «Инкомбанк», нам все же удалось вырваться на новые орбиты.

Не могу ничего не сказать об «Инкомбанке». На протяжении пяти с лишним лет он был верным и бескорыстным меценатом нашего театра. Благодаря этому меценатству актеры и основные творческие сотрудники подвала имели возможность получать, помимо одной заработной платы от государства, еще одну, две, три, а иногда и четыре заработных платы, сообразно своему трудовому вкладу за истекший месяц. Итоговые суммы значительно превышали прожиточный минимум, установленный в РФ, предоставляя нашим сотрудникам возможность всерьез сосредоточиться на профессии и на театральных делах.

Вместе со словами благодарности в адрес «Инкомбанка» констатирую потерю больших сумм, которые были вложены на его счета и моим театром, и лично мною. Но нет худа без добра. Оставшийся без штанов человек стремится поскорее заработать себе на новые, дабы не отличаться от своих собратьев на улице. Что мы и начали делать.

В нашем маленьком театре произошел некий репертуарный взрыв. Один список премьер двух последовавших затем лет впечатляет!

98-й год — «Искусство», «Признание авантюриста Феликса Круля», «Русская народная почта», «Идиот», «Любовь, как милитаризм», «Станционный смотритель».

99-й год — «Отец», «Секс, ложь и видео», «Не все коту масленица», начало работы над спектаклями «На дне», «Любовные письма», «Он, она, окно и покойник».

И это — в маленьком театре с труппой в двадцать девять человек!

Да, любое испытание следует встречать усилением своего творческого, трудового тонуса, потому что в этом самочувствии

легче преодолевать испытания, которым нас подвергает наше родное государство. Так родилась и успешно оправдывает себя идея малобюджетных спектаклей. В результате ее реализации, кроме спектаклей, финансируемых комитетом по культуре Московской мэрии, у нас появились работы, которые делались на так называемые «продюсерские деньги». Необходимые суммы складывались и из моих собственных небольших средств, которые я выделял, показывая личный пример вклада, и из средств верных друзей театра на Чаплыгина. Впоследствии что-то из этих вложений будет возвращаться в Фонд поддержки и развития нашего театра, но отнюдь не возврат денег является смыслом подобного. Главное — некое противостояние резко ухудшившимся условиям нашей творческой и производственной работы. Нам предлагают затаиться и сдавать свои помещения под «высокую моду», рестораны, казино — не хочу продолжать этот бесславный список. А вот мы доказали, что ухудшению материального положения театров можно и нужно противостоять иначе: выпуская за год вместо двух запланированных спектаклей пять, как это сделали мы. Мне очень близка формулировка Андрея Макаревича в одной из песен «Машины времени»: *«пусть век прогнется под нас».* Сохранять человеческое и художественное достоинство в любых предлагаемых условиях — вот мой взгляд на решение проблемы.

«Искусство», «Любовь, как милитаризм», «Отец», «Секс, ложь и видео», «Не все коту масленица» — и есть те самке малобюджетные спектакли. Скоро к ним добавится еще один — «Любовные письма». Обычно в этих работах занято небольшое количество актеров, и затраты на костюмы и декорации не требуют чересчур больших денежных вложений. Гораздо важнее становятся актерские свершения.

Сейчас, оглядывая вереницу этих спектаклей, смею утверждать, что наш подход к делу оказался и правильным, и плодотворным. Дело даже не в тех наградах, которые мы уже получили за них и которые мы еще получим. Награды сыплются, их надо к кому-то прикреплять, а мы, как люди воспитанные, время от времени подставляем свою грудь под ордена. А в том, что мы научились внятно руководить собственным существованием, оставаясь на плаву даже в самый сильный шторм. Не болтаемся по воле волн, как бесхозные бревна, а держим вахту у штурвала, постоянно решая серьезные проблемы…

Премьера пьесы Ясмины Реза — «ART», или «Искусство», пришлась на январь 98-го. Немногим раньше эту же пьесу, но на антрепризной основе, поставил в России известный французский

режиссер, пригласив для участия именитых артистов из разных театров. Отдавая должное этому спектаклю, предваренному мощной рекламной кампанией, не могу сказать, что являюсь его поклонником. Именно из-за его несколько бестелесно-бесполо-эстетской основы. Наш спектакль, поставленный Женей Каменьковичем в замечательном сценическом решении Александра Боровского, является совершенной ему противоположностью. Из-за конкретности и узнаваемости той самой основы, когда издерганные веком люди готовы поставить под сомнение дружбу, преданность, любовь, сопоставляя это с ничтожными поводами расхождения неких вкусов, — даже не взглядов, а именно вкусов. Когда утверждение своего вкуса является превалирующим над многолетней дружбой, привязанностью, верностью человеку. Наконец, это озверелое себялюбие или предание забвению вечных человеческих истин уже становится угрозой существованию этих истин в принципе — сиюминутное утверждение себя самого отменяет ценности, бывшие ценностями на протяжении тысячелетий. Именно эта болезнь времени была диагностирована самым точным образом в спектакле Жени Каменьковича с отличными работами всех актеров — Александра Мохова, Сергея Беляева и Михаила Хомякова.

Спектакль «Искусство» существует достаточно камерно, и когда он выходит за рамки подвала на большую аудиторию, что-то теряется. Оптимальное количество зрительных мест для «Искусства» — 300–400. Тогда он становится бравурным, веселым, горьким и очень чувственным. Я смотрел спектакль и в Сургуте, и в других удаленных точках нашей родины, куда мы выезжали на гастроли, всегда поражаясь тому, как соотносил с собой все происходящее на сцене зрительный зал в любой российской глубинке, глядя на пьесу Ясмин Реза — женщины, уехавшей из Узбекистана и попавшей во Францию через Марокко…

Пьесу «Идиот» по роману Ф. М. Достоевского написал режиссер-постановщик этого спектакля Александр Марин. Да, это не столь подробное и скрупулезное изложение романа, какой была интерпретация наших коллег из театра на Малой Бронной, но, может быть, подробность изложения на сцене не всегда идет на пользу подобным произведениям и не всегда оборачивается наличием настоящего зрительского внимания к происходящему. В подобных случаях внимание ослабевает и иногда совсем растворяется в подробностях изложения.

Написанное и поставленное Мариным представляет весьма внятную часть романа «Идиот», а именно — историю «любовного

треугольника» князя Льва Николаевича Мышкина, Настасьи Филипповны и Аглаи Епанчиной в исполнении Виталия Егорова, Марины Зудиной и Камий Кайоль. Тревожная ткань. спектакля состоит из довольно стремительных смен мест действия, тонко подобранной музыки, оттеняющей «мерцательную аритмию» жизни живого человеческого духа, с трагическими поворотами в судьбах героев. И действующие лица, и зрители буквально напарываются на жизненные противоречия, рассматриваемые Достоевским, и столь же спонтанно страдают, любят и вновь страдают. Зыбкая, нервная атмосфера спектакля не утрачена до сих пор. Мы гастролировали в Ереване в конце октября 99-го, когда для Армении наступило время тревожных, трагических событий. Зрительный зал поразил нас глубиной сострадания, силой художественного удивления и поддержки. Находясь среди зрителей, я прекрасно видел, что история правдолюбца и искателя истины князя Мышкина как нельзя более пришлась там ко времени и к месту. И роли, казалось, крайние и окраинные в романе, на сцене вдруг стали важными действующими лицами. Будь то Епанчина в исполнении Аллы Покровской, или Ганя Иволгин в исполнении Алексея Гришина, или любые другие образы — все это полноценные и состоятельные актерские создания. В спектакле по роману Достоевского все получили роли «на вырост», в которых есть возможность развиваться и обретать себя, веру в свои возможности. В проброс скажу: надеюсь, что точно таким же полем для развития станет для моих актеров и работа в спектакле «На дне».

Мой друг, Артак Григорян, эмигрировавший из СССР двадцать с лишним лет назад, обосновался в Австрии, став ведущим преподавателем венского театрального института. В театр на Чаплыгина Григорян был приглашен для постановки драмы А. Стриндберга «Отец».

Пьесу я взял специально для Андрея Смолякова, так как полагал, что его потенциал трагического актера реализовывался в репертуаре, существовавшем до сих пор у нас в подвале, в недостаточной мере. К счастью, это был тот самый нечастый случай, когда я был абсолютно уверен в правильности своего выбора. Думаю, что иногда *надо* поступать именно таким образом, давая шансы своим актерам.

Работа развивалась трудно, иногда даже мучительно.

Первая исполнительница главной женской роли ушла из спектакля. Тогда нас очень выручила Евгения Симонова, пришедшая в завершающий этап работы над спектаклем и, как мне кажется, сыгравшая одну из лучших своих ролей. Юная Оля Красько, тогда еще студентка первого курса Школы-студии МХАТ,

дебютировала в «Отце», а затем уже вошла в другие наши спектакли.

Далее по хронологии следует спектакль «Секс, ложь и видео» по сценарию Стивена Содерберга в постановке Антона Кузнецова.

«Секс, ложь и видео» делался с французской постановочной группой. И хотя сценическое воплощение спектакля изящно и эффектно, это не всегда последовательно помогает действующим лицам истории реализовывать себя, то есть не всегда создает нужную атмосферу чувствований героев.

Антон подошел к работе уж очень конструктивно, оттого и спектакль получился скорее конструктивным, чем лирически-исповедальным. Но самостоятельная работа актеров над этим спектаклем продолжается, и, как мне кажется, в нужном направлении. Неудовлетворенность актеров результатами своих усилий является залогом того, что спектакль будет расти и развиваться.

Красавица — жена.

Марина

Сейчас есть немало людей искусства, которые с удовольствием сочиняют книги о любовных приключениях в их жизни. Я не собираюсь этого делать по простой причине. Для меня любовь двоих есть тайна. Вот и все. Но сказать несколько слов о моей жене и ведущей актрисе «Табакерки» Марине Зудиной я хочу.

До встречи с ней я думал о себе много хуже.

Некая адюльтеризация предыдущей части моего мужского бытия совершалась ритмично, с определенным временным циклом. Но все изменилось с появлением этой круглолицей, темноволосой девушки, пришедшей в Дом архитектора на улице Щусева, где мы прослушивали абитуриентов для добора. Марина Зудина предложила нам свой репертуар, увенчанный рассказом о злоключениях Зои Космодемьянской. Что-то странное было в ней. Даже мое горькое знание настоящей истории Зои Космодемьянской, а также совершенно немыслимой судьбы ее матери, рассказывавшей о конце своих детей Зои и Шуры, не зачеркнуло того, что делала эта абитуриентка. Скорее, наоборот, история про Зою со всей очевидностью продемонстрировала внутреннюю потребность и готовность Марины обливаться слезами над вымыслом. С этого начинается актер, да и любой творец. Конечно, я ее взял…

Много лет спустя выяснилось, что нашу судьбу определил один маленький разговор. Когда Марина собиралась поступать в театральный вуз и ее уже разочаровали на нескольких просмотрах, ее мама, Ирина Васильевна, сказала: «Вот, Табаков набирает. Если *он* тебя не возьмет — тогда тебя никто не возьмет». Ирина Васильевна всегда относилась ко мне с большим пиететом.

У Пушкина: *«Но чувствую по всем приметам болезнь любви…»* Я заболел этой болезнью, кажется, в ноябре восемьдесят третьего. Тогда я, естественно, не думал о летальности моего предыдущего образа жизни. Думал, что дальше все будет идти, как шло до сих пор. Однако же все сильно застопорилось и трансформировалось. Я стоял на пороге перемены судьбы.

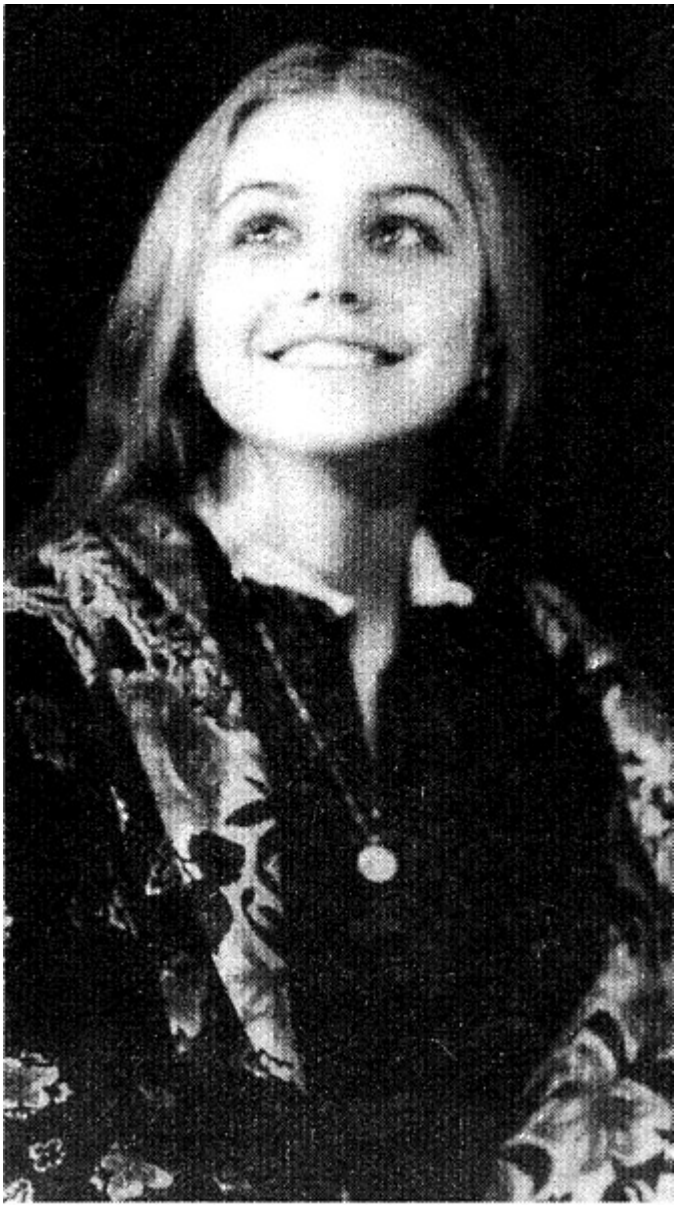
В нашем неласковом театральном мирке ей досталось полной мерой. Марине помогла выжить наша обоюдная влюбленность — без этого нельзя было бы пройти через то, что она прошла, — иногда ее просто ломали через колено. Отношение к ней было абсолютно как к наложнице: ну чего же, обслуживаешь, так и имей свое, как всякая обслуга… Не замечали ни очевидности

дарования, ни даже достоинств экстерьера: говорю об этом сейчас с некоторой долей уверенности и даже спокойствия, по прошествии многих лет, как говорится, par distance. Тогда-то нам обоим было больно.

Марина изменила мой взгляд на «нашу сестру женщину». Роман, длящийся семнадцать лет, — что-то непостижимое для меня, прежнего. Конечно, бывало всякое: на заре этого романа Марина не раз писала мне письма, подытоживающие наши отношения, после того как я последовательно и логично пытался убедить ее, что ей надо решать свою жизнь без меня… А потом все начиналось снова.

Я ощущал свою вину перед ней и был убежден, что никогда не смогу оставить своих детей, рожденных в первом браке. Все это было некой легендой, придуманной мною в подростковом возрасте, но ей я пытался следовать до встречи с Мариной.

Еще не будучи моей женой, Марина бывала со мной в разных странах, где я работал. Она всегда была человеком команды, постановочной бригады, с которой мы выезжали в Финляндию, Данию, Германию. От тех поездок сохранились какие-то простые, но яркие воспоминания. Воскресное празднество в честь нашего пребывания на берегу Финского залива, когда в бездонном голубом небе парили яркие, многокрасочные шары-монгольфьеры. Или собирание грибов в городе Лахти — двух килограммов по дороге на репетицию и еще полутора — возвращаясь в коттедж, где мы проживали.



Марина Зудина, декабрь 1983 года.

Марина Зудина и Виталий Егоров в спектакле «Идиот».

Со временем Марина совершенно изменилась внешне: из смешной щекастой девочки она превратилась в изящную молодую леди с хорошими манерами.

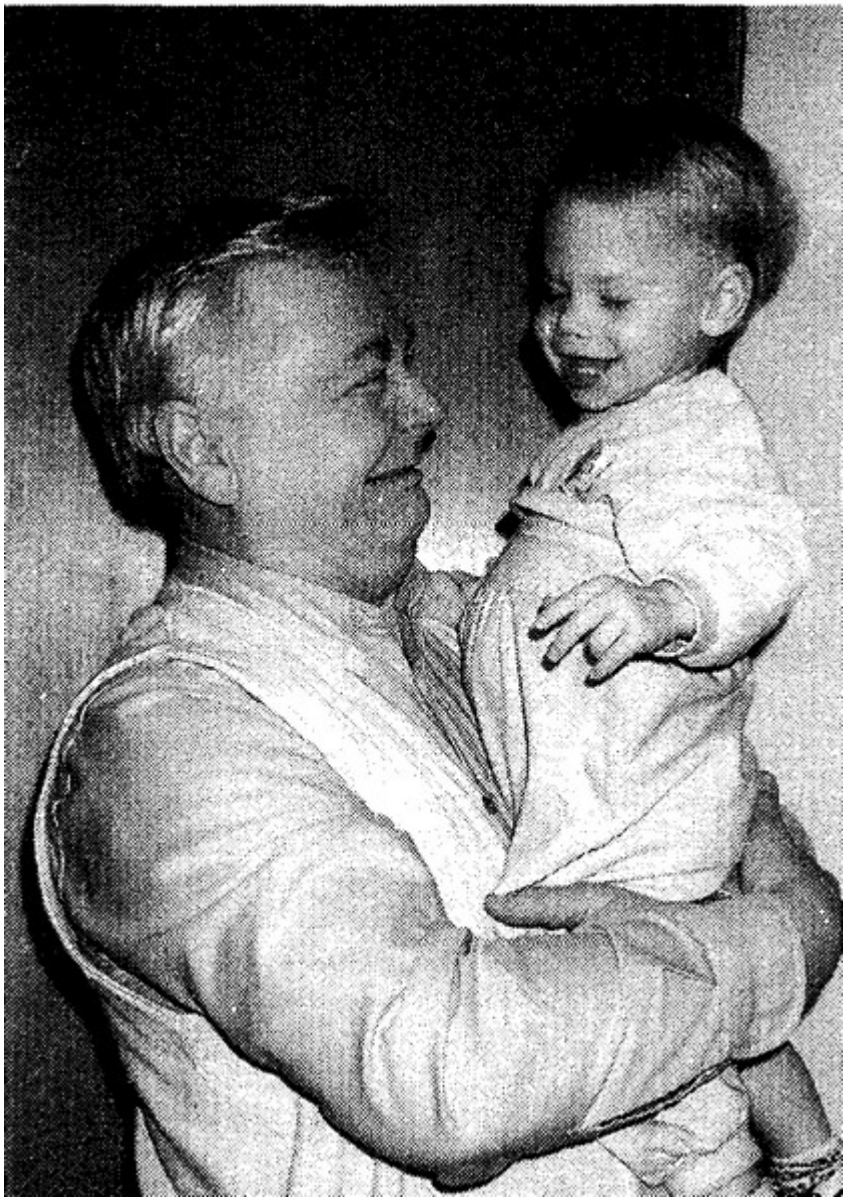
Вина театра перед Мариной в том, что у нее остался целый блок несыгранных ролей — и Луиза из «Коварства и любви», и весь тот романтический репертуар, которому она были адекватна в первые пять лет существования студии, когда мы в основном утверждали себя в социально-общественном направлении. А к

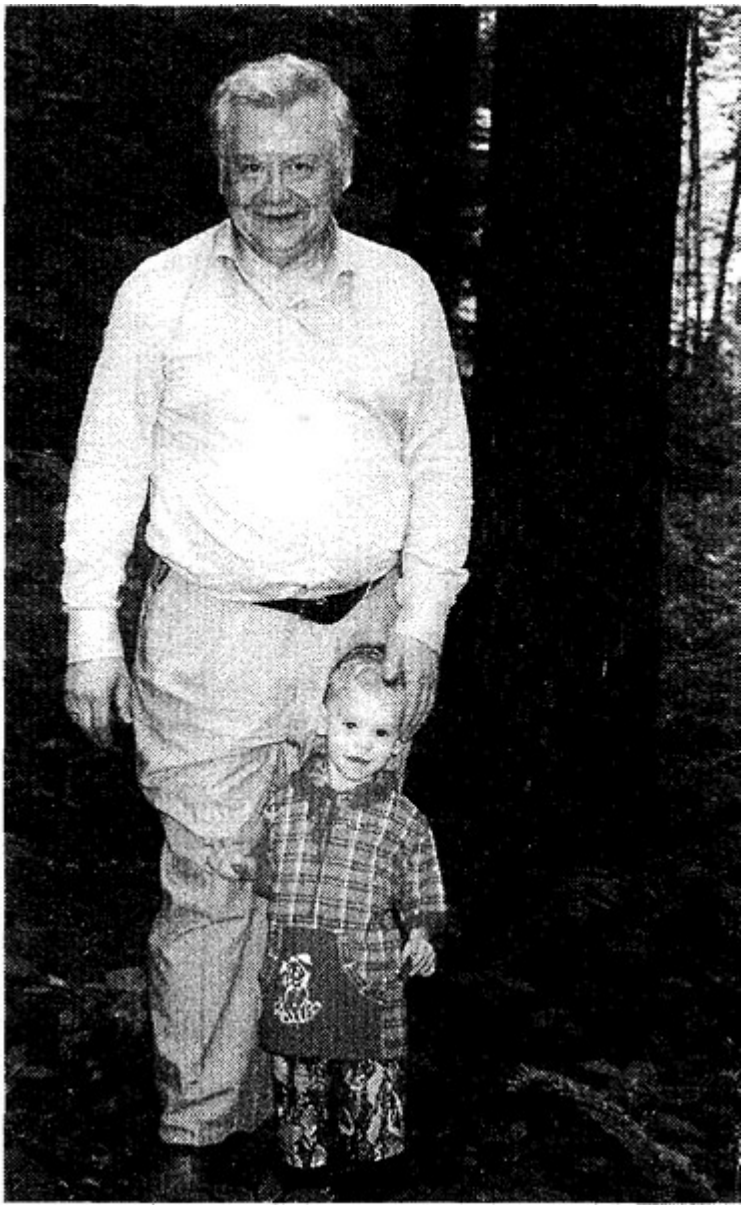
нему она явно была равнодушна. Все встало на свои места, когда Марина сыграла в английском фильме «Немой свидетель». Тогда актерские возможности, заложенные в ней, стали очевидны всем.

Фильм был закуплен американской «Коламбией пикчерз», и по традиции развернулась широкая рекламная кампания, кстати, часто дающая артистам новые возможности. На «промоушен» в Европу Марина отправилась с двухмесячным Павлом. Но в Америку она не поехала, исходя из интересов ребенка, тихо, но твердо доказав, что для нее является главным в жизни.

Марина оказалась удивительной матерью.

Она, лирическая героиня театра, человек определенного социального положения… Это качество в ней оказалось для меня совершенно непредсказуемым. Материнство стало серьезнейшим делом в ее жизни. По-моему, она наизусть знает все медицинские рецепты, которые необходимо применять к Павлу в случае любой его хвори. Мало того, она приучила Павла стоически принимать любые лекарства. Другие дети орут: «Не надо! Не хочу!» — а этот глотает, глотает, потому что мать воздействует на него магнетически.





Несказанно малый ребенок Павел Табаков полутора лет.

В ней обнаружилась тяга к четкому порядку во всем, к системности. Марина — тоже неожиданно для меня — солидно руководит финансово-экономической системой нашего семейства…

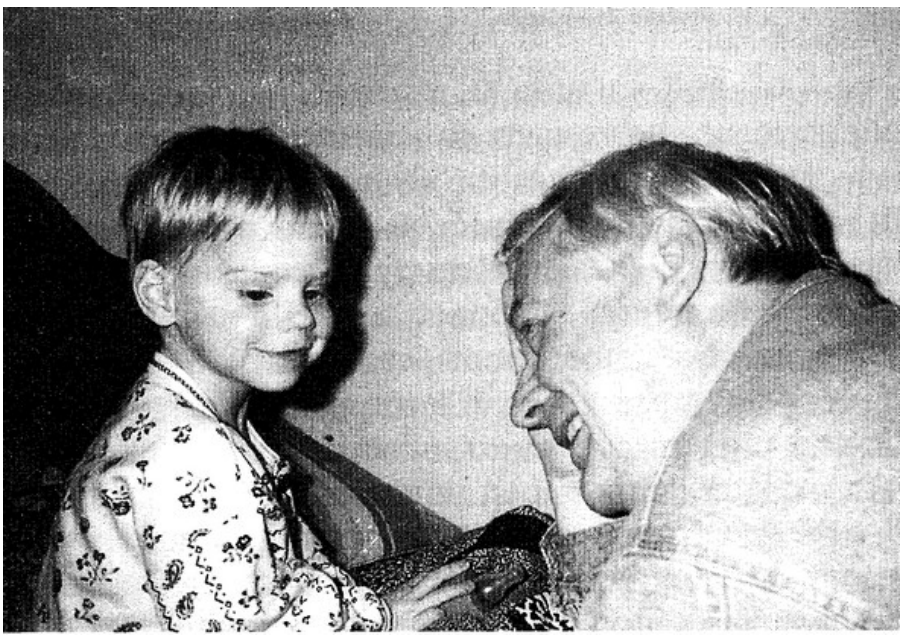
А в актерской жизни Марины постоянно происходят важные открытия. Она захотела овладеть и овладела иными умениями, которые совсем не вытекают из ее внешних данных. Не пошла по одной-единственной тропинке под названием «лирическая

героиня». Ведь как обычно бывает в театре: если в молодости актриса сыграла Джульетту, то, значит, лет до пятидесяти будет реанимировать свои романтические данные, выбирая весь репертуар в этом направлении. К счастью, к этой категории актрис Марина не принадлежит. В ней есть здоровое чувство собственной полноценности, которое уберегает ее от повтора общеизвестных театральных ошибок.

К счастью, климат в нашем театре не сволочной, не театральный, и Марина никогда не ведет себя, как примадонна.

Я решаю ввести молоденькую актрису Марину Салакову в спектакль «Последние» на роль, которую перед этим весьма успешно и серьезно исполняла Марина Зудина. И она помогает ей, переступив через пошлость того, что Станиславский именовал актерским каботинством. А когда мне понадобилось, чтобы Марина перешла с роли жены дядюшки Адуева на роль Юлии Тафаевой, она сделала это, не устраивая никакого «шахсей-вахсея».

Есть у нас в театре актрисы с лабильной нервной системой, готовые играть роль примадонны — без этого театр не живет. Но большинство актеров к этой классической слабости относятся со здоровой иронией…



Чье лицо смешнее — не знаю…

Комментировать нечего. Моя радость.

Часто журналисты достают меня вопросами по части «личной жизни». Стараюсь удовлетворять их любопытство, но только до известной степени. Наши отечественные папарацци не должны забывать, что они зарабатывают на хлеб, вытаскивая подробности чужой жизни. Нельзя кусать руку, которая тебя ласкает, дает тебе пищу. Не более того. Ведь что отличает талантливого папарацци от бездарного? Талантливый интересуется предметом, о котором пишет. Даже если он ненавидит этот предмет, он как минимум сохраняет чувство удивления перед прихотливостью человеческой судьбы. Вульгарность наших сегодняшних бытописателей, специализирующихся на жизни «звезд» и «звездуний» — в безусловном отсутствии чести. Ну, тут уже дело ничем не поправишь…

Уже сейчас видно, как проявляются у Павла родительские черты.

Терпимость и системность — от Марины, а все остальное, касающееся энергетического ресурса, разнообразия и жуликоватой изобретательности в достижении цели, которую он ставит перед собой, — это от меня. Павлик уже прекрасно знает, на какие именно надо кнопки нажимать, чтобы чего-то добиться от человека. И иногда такие рулады извлекает из своей неокрепшей души, что я думаю «о-о-о…».

Бульдозерность в достижении цели — моя, а склонность сгущать, драматизировать события — это от матери. Так распорядилась природа.

Господь наградил меня Мариной, а Марина подарила мне Павла. Иногда мне кажется, что это счастье дано мне не совсем по заслугам…

Чем я живу сегодня

Прежде всего, это пьеса Горького «На дне». Прогнозировать ее успех сейчас сложно. То, что могу сказать — пьеса великая. Она дает огромные перспективы роста актерам. Это та проблематика, на которой актеры приобретают бесценные умения, обогащая свою оснащенность. Людям необходима эта живая, больная, современная, горькая, мудрая и, несмотря на весьма трагический финал, оставляющая надежду на совершенствование человека пьеса. Для меня она, как всякое большое художественное произведение, звучит призывом к состраданию. Опровергает мысли соцреалистического замеса, что человека надо *«Не жалеть… не унижать его жалостью…»,* что, собственно, было ложью по отношению к национальному характеру, по отношению к душевной потребности русского человека и было явным привнесением из немецкой рациональной философии. Да и события века истекающего с его апокалиптическим уничтожением человеческого достоинства, с его пренебрежением к человеческой жизни — все это как нельзя лучше иллюстрирует вечность проблематики пьесы Горького. Один поляк, переживший Освенцим, писал: *«Человек звучит гордо» — писал Максим. Мне били в морду…»* Казалось бы, конец века должен закрыть эту проблему. Ан нет. Нет. В свои шестьдесят пять лет я с сожалением констатирую, что человек меняется мало от Рождества Христова. Полагаю, что человек должен быть готов и к тому, что в морду бьют по-прежнему — и что цена жизни — копейка… Но, как говорил другой наш современник: *«Мы — не диагноз, мы — боль»,* — и в этом смысле нельзя найти лучшего материала для театральной работы, нежели пьеса Горького «На дне»…

Большие надежды я возлагаю на пьесу «Любовные письма» по пьесе американского драматурга Гурни, которую мы собираемся играть вместе с Ольгой Яковлевой в продолжение нашей дружбы, нашего давнего творческого союза. На мой взгляд, это очень удачная коммерческая пьеса, что, однако, не лишает ее определенных, очень серьезных художественных достоинств — я прежде всего имею в виду драматургию.

История того, как два пожилых человека ограбили, изуродовали и умертвили свою любовь, мне представляется крайне злободневной и современной. Потому что потребность любить, так же как иные человеческие отправления, дается человеку при рождении. Если человек перестает любить, он перестает жить, лишаясь едва ли не основного своего защитного свойства. Я уже говорил об этом — можно начать любить

природу, но это не выход из создавшегося положения. Тогда, скорее, надо становиться юным натуралистом… *«Тому в истории мы тьму примеров слышим. Но мы истории не пишем…»,* как о том говорят в баснях. Одной из таких «басен» и является пьеса Гурни — о последовательности, с которой на протяжении сорока лет двое демонстрировали свою независимость друг от друга. Что, собственно, было полным абсурдом, в силу того что они любили, любили долго, мучительно, и, только обретя друг друга, опомнились, поняли, какой абсурд, какое глумление над своей любовью они совершили…

В 2000-м году в театре на Чаплыгина дебютирует сразу несколько молодых актеров — студентов Школы-студии МХАТ. Сколько их будет — неважно, но этот непрекращающийся процесс притока юной крови в труппу нашего театра мне представляется чрезвычайно важным и знаменательным. Дебюты есть свидетельство здоровья театра, его нормального жизненного тонуса, радости от наличия новых дарований. Дебютанты уже выезжали с театром на гастроли.

Гастроли, гастроли, гастроли…

Гастроли всегда являются средством оздоровления театра. И адреналин впрыскивается в кровь в больших объемах, и запах озона становится более ощутимым. Гастроли всегда обостряют процессы, протекающие в театре.

Я рассказываю обо всем этом весной 2000 года, когда нами уже начата работа над «Романом с кокаином» Агеева, когда предполагаются работы над «Дядей Ваней» Чехова, «Ромулом великим» Дюрренматта, над новой пьесой Э. Радзинского о Бомарше, над великой комедией Островского «Горячее сердце» в постановке Каменьковича, над романом Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» в постановке Генриетты Яновской. Когда программа жизни театра на ближайшее время абсолютно ясна, а график ее реализации так плотен, что нельзя отвлекаться. Только работать. Работа, так же как и мои дети, мои внуки, так же, как жена моя, — и есть основной стимул моего существования. А может быть даже и развития. Потому что никогда не теряю надежду на то, что могу еще чему-то научиться.

Как говорил граф Лев Николаевич Толстой: «Е.Б.Ж.» — «если будем живы»…

Напоследок я хочу рассказать о том сокровенном, что все эти годы составляло суть, соль моей актерской души.

В моей жизни существует целый ряд главных ролей, за которые меня одобряли, повышали мне зарплату, а пишущие о театре критики умножали похвалу в мой адрес… Но среди всех

этих «знаковых» и шумно-успешных работ существовали такие роли, пребывание в которых было моей *настоящей* радостью, моим заповедником, куда я никого не пускал, а единолично там хозяйствовал, царствовал и безобразничал.

Больше всего на сцене мне нравилось либо плакать, либо смеяться. А еще интересней проделывать путь от слез к смеху, и не столько самому, сколько заставлять зрительный зал регулярно испытывать эти контрастные эмоции, сила которых зависит от величины амплитуды колебаний чувствований человека.

Это случалось и в спектакле «В поисках радости», и в «Голом короле», и в «Третьем желании», и во «Всегда в продаже», и в «Балладе о невеселом кабачке».

В мой андерграунд я не допускал почти никого, а для его существования совершенно не требовалась подпитки со стороны. Однажды Абрам Александрович Белкин — педагог, который вел у нас в Школе-студии русскую литературу XX века, взволнованно, почти захлебываясь, стал рассказывать, как я играю в «Голом короле». Все во мне так и заныло от счастья, когда я выслушивал эти комплиментарные тирады убедительно-логичного построения. Но опять включилась привычка уводить людей в сторону от моего заветного «гнезда», и я спросил: «А как играл мой однокурсник, Володя Паулус?»

Редко-редко мне встречались люди, совпадавшие со мной в ощущении того, что же все-таки такое есть театральное дело. Тогда они входили в мой заповедник и вступали со мной в контакт. Среди немногих, кто поселился там, конечно, был Женя Евстигнеев. И Валя Гафт. Все.

Я никогда не любил звать людей на спектакли. Но если звал, то на спектакли, где опять-таки было *это*. Хотя параллельно существовали и более успешные, и более известные мои спектакли.

Когда мне надо было завоевать одну женщину, я пригласил ее на спектакль «Баллада о невеселом кабачке». И сила чувствований братца Лаймона, человека нетрадиционной сексуальной ориентации, заставила эту вполне нормальную женщину смеяться и плакать, раскачав маятник ее душевных колебаний…

Со временем выстроилась целая цепочка подобных по воздействию ролей. Для меня были невероятно интересны герои с психологическо-бытовой тканью поведения, совершенно не похожей на существование моей души и моей психофизики.

«Тоот, другие и майор» — история душевной аномалии человека, обезумевшего от жестокостей, свидетелем и участником которых ему довелось быть в страшной войне с Россией.

Человека, который не только жил, но и закончил свою жизнь страшно, попав в свою «бумагорезку», бывшую единственным утешением его жаждущей гармонии натуры.

Спектакль «Современника» «Провинциальные анекдоты». Анчугин.

Майор из спектакля «Тоот, другие и майор» — человек довольно странный. Мечтал о гармонии в мире путем трудоустройства всех и вся. В результате закончил жизнь, попав в бумагорезку, на которой заставлял работать семью в доме, где остановился.

Нечто подобное испытывалось мною и в спектакле «Провинциальные анекдоты» по пьесе Вампилова в постановке Валерия Фокина. Шофер по фамилии Анчугин, находящийся в привычном пьяном угаре, и проявлениями своими, и качаниями

души из стороны в сторону, *ко мне лично не имел никакого отношения.* Если взглянуть на фотографию тех лет артиста и директора театра «Современник» Олега Табакова, то никакого Анчугина там обнаружить не удастся: напротив, это мужчина довольно благообразного вида, даже имеющий определенную внешнюю привлекательность, в тридцать пять лет выглядевший явно моложе своих лет. Все дело в том, что мои герои были *совсем иными,* чем я: женщина-буфетчица, братец Лаймон, Анчугин со стальными зубами…

Я помню один забавный момент, когда комиссия, не желавшая принимать у нас комедию Вампилова, называла ее «поклепом на советскую действительность», но никак не могла ухватиться хоть за какую-нибудь ниточку, чтобы доказать свое мнение. И тогда Виктор Сергеевич Розов на одном из обсуждений сказал: «А вы знаете, самое страшное в спектакле — это ботинки, которые надеты на Олеге Павловиче». В этих ботинках Анчугин шел через кровать, застланную белой простыней, да так, что становилось ясно, что с тем же успехом он мог бы пройтись и по живому человеку.

Пьеса Василия Макаровича Шукшина «Поутру они проснулись» вначале задумывалась как сценарий. Как-то раз я приехал к Шукшину домой с идеей написать оригинальную пьесу для «Современника». Шукшин выслушал меня, и, видимо, мое предложение ему показалось интересным. Но время брало свое, Василий Макарович был занят, не успевал и предложил нам в качестве пьесы текст своего неоконченного киносценария. Мы согласились и ни разу не пожалели об этом — спектакль шел в «Современнике» долго и успешно. Я играл сантехника, и у меня было всего две сцены, одна из которых особенно полюбилась и зрителям, и актерам. Это была сцена пьянки, делающей всех равными, но некоторых — еще равнее…

Вдруг я вспомнил совсем другую подробность. Однажды из своего павильона, где снимались «Семнадцать мгновений весны», я зашел в павильон, где Шукшин снимал «Печки-лавочки», и встал поодаль, чтобы посмотреть на его работу. И тут произошло неожиданное: Шукшин стал сердиться на своих сотрудников, пробовать играть — но в итоге сыграл хуже, чем мог, — а он был актером поразительного естества. Наконец, не выдержав, ко мне подошла Лида Федосеева-Шукшина, близкая подруга моей первой жены Людмилы Ивановны: «Лелик, уйди, он стесняется тебя».

Мне это было так странно и так необычно…

Далее в ряду моих сокровенных ролей стоит академик Крамов в фильме Виктора Титова «Открытая книга». Человек, продавший свою душу дьяволу за право вершить судьбы других

людей. Этим же, кстати, занимается и мой Антонио Сальери в пьесе Петера Шаффера «Амадей». А ведь занятие-то из разряда захватывающих, чтобы не сказать всепоглощающих. Следующими за ролью Крамова должны были быть «Ричард III», «Иудушка Головлев», «Смерть Тарелкина»… С другой стороны, я был готов играть и такую роль, как Аким из «Власти тьмы» в пьесе Льва Толстого. Но пока что всего этого не случилось.

Очень благодарен Маргарите Микаэлян, которая пригласила меня в фильм «Вакансия» по пьесе Островского «Доходное место».

Мне кажется, что всегда априори, *я знаю, как* ставить пьесы Островского. Этот автор настолько понятен мне, что мне не нужно читать исторических книг, рассказывающих о быте и нравах купеческой Москвы.

Я знаю, как надо ставить, читая пьесу с листа. Мое подсознание выбрасывает мне даже не один, а два-три варианта того, как это может быть. Впрочем, то же самое я испытывал, когда сталкивался с произведениями Гоголя, Сухово-Кобылина или Салтыкова-Щедрина. Никакой «напряженнейшей умственной работы», которая привела бы к наличию «концепции», а исходя из этой концепции была бы выстроена некоторая «закономерность», у меня не было. И вообще, к моим чувствам и ощущениям, связанным с пьесами Островского, эти категории отношения не имеют вовсе. Играя комические роли, я действительно сажусь в чудесную машину и мчусь, мчусь… Прав был Дмитрий Николаевич Журавлев.

Поэтому я не задумывался, когда Сергей Овчаров позвал меня в картину «Оно» по «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина.

Для воплощения *этого* материала, этих ролей режиссерам не нужно для меня ничего придумывать или что-то советовать. Вы просто отпустите меня на свободу — и я сам сделаю все эти «тройные тулупы» и «сальто-мортале» — только дайте мне возможность порезвиться…

Дело даже не в том, что Антонио Сальери — роль, которую на сегодняшний день я играю дольше всех. А в моем знании этого человеческого типа. Сальери пытается уравнять себя с гением на абсолютно законных основаниях, сеющих некое равенство и братство среди людей, серьезно занимающихся служением великой музыке. Одна из реплик Сальери: *«Нет богохульства, на которое не пошел бы человек, ведущий такую борьбу, как я».*

Спектакль «Скамейка» во МХАТе — с Татьяной Васильевной Дорониной.

«Амадей» — я в роли Сальери с Евгенией Добровольской в роли Констанции.

Это вовсе не означает, что пьеса Петера Шаффера — непостижимо глубокий драматургический материал, на освоение которого требуется бездна времени. Нет, ерунда. Все то, о чем я

рассказываю, я знал с самого начала, когда только начал репетировать. Но за семнадцать лет, что я играю Сальери, роль мне не наскучила, потому что за истекший отчетный период, как говорилось раньше на партийных и комсомольских собраниях, душевные свойства некоторых хорошо знакомых мне людей в этом отношении не улучшились. Скорее, наоборот. И регулярность моих встреч с этими человеческими свойствами в окружающем меня мире никак не сделалась реже. Это и есть та питательная среда, из которой я черпаю энергию для моего, в сущности, простого рассказа. Но убедительного и современного до того, что с годами я вижу рост круга зрителей, разделяющих философию Сальери: «А что, мы все должны для гения, что ль, жить?»…

За годы, что я играю Сальери, сменилось не только три генеральных секретаря в стране, которая называлась Советский Союз, но и полностью поменялась социальная формация. Советский Союз растворился в пыльном мареве истории, а зрительская реакция на трагедию Моцарта и Сальери остается на редкость живой и стабильной. Когда я иду играть Сальери, я испытываю определенный душевный подъем, ибо знаю, что этим вечером мы со зрителями будем говорить не о пустом.

Чувственная и эффектная постановка Марка Розовского, чудесные декорации Аллы Коженковой, кружевные воротники, красивые камзолы только усугубляют эффект от этой вальпургиевой ночи человеческих душевных нечистот, от пакостей, которые мой герой устраивает своему жизненному и художественному конкуренту. Впечатление от спектакля усилилось особенно сейчас, когда мне удалось с помощью режиссера Игоря Власова ввести на роль Моцарта моего ученика Сергея Безрукова. И, как всегда бывает в таких случаях, появился некий двойной смысл происходящего на сцене.

В «Семнадцати мгновениях весны» есть реплика: «Мюллер вечен, как вечен сыск». Так же вечен в этом мире и Антонио Сальери.

Целый период моего увлеченного занятия актерской профессией связан с Романом Балаяном. Фильм «Каштанка», в создании которого принимал участие мой друг, воистину великий русский театральный художник Давид Боровский, фильмы «Бирюк», «Полеты во сне и наяву» являются настоящими кинематографическими свершениями Балаяна.

Ленивость южного человека, помноженная на точное интуитивное знание того, что должно быть сделано людьми на съемочной площадке, и какую часть происходящего с ними ему необходимо зафиксировать на пленку — и есть, наверное,

особенность кинематографического таланта, присущего Роману Балаяну. Я говорю о тех фильмах, где принимал участие, независимо от того, какого размера была моя роль и насколько удачной она оказалась. Дай Бог Балаяну сохранить свой дар.

Приглашая меня в картину «Ширли-мырли», Володя Меньшов объяснял, что главная роль, точнее — четыре главных роли, написаны специально для меня. Мы неоднократно читали сценарий, причем каждый раз читка вызывала у меня приступы радостного смеха — случай беспрецедентный. Но, как ни увлекательна была задача, я с каждым разом все больше понимал, что эту роль мне играть нельзя в силу моего возраста. Одно дело, если герою «Ширли-мырли» до сорока лет, и совершенно другое, если ему сильно за пятьдесят. Примерно в том же положении я оказался, когда Володя Машков хотел поставить со мной пьесу Николая Эрдмана «Самоубийца». По всем внешним признакам я мог сделать это, и возможно, дело приняло бы успешный оборот. Но у меня есть безошибочное внутреннее ощущение, что в сегодняшнем театре нельзя выступать, подобно великому трагику-итальянцу, игравшему Ромео в семьдесят лет, потому что это неудобоваримо для нынешнего человека.

При всей сладости, которую мне сулили эти роли, по моим эстетическим взглядам, мне было невозможно принимать в этом участие. Именно потому, что я всерьез отношусь к Володе Меньшову, и к материалу, который он мне предлагал.

И все-таки я сыграл в «Ширли-мырли» небольшую роль человека по фамилии Суходрищев. Сам персонаж и его манера изъясняться были пугающе активны и достаточно смелы для нашего деликатно-театрального кинематографа. Но роль получилась, вызвав одобрение и у зрителей, и у коллег. Ролан Быков, выдающийся актер, царство ему небесное, человек не самый щедрый на похвалы в адрес своих собратьев, говорил удивительные и серьезные слова по этому поводу. Ему было очевидно «попадание» роли в день сегодняшний. Впрочем, попадание обеспечивается не только внешним видом персонажа, но и ритмом, способом его существования.

Допускаю, что есть большое число людей, которым и фильм не по нутру, и моя работа тем более, но их суждения для меня никакого значения не имеют. Я знаю, что это профессионально, что это цельно, что это вызывает безусловный и спонтанный отклик зрительного зала. Остальное — «пшено».

После некоторого перерыва, связанного с интенсивной работой в театре, мне позвонила Кира Муратова — диковинно талантливый, независимый, очень автономно живущий режиссер.

Кира — человек из моей юности. Вместе с известной тогда

актрисой Валентиной Хмара я снимался в ее дипломном фильме «Весенний дождь», который Кира делала вдвоем со своим тогдашним мужем Сашей Муратовым. Саша много передвигался по съемочной площадке, организовывал, давал задания, шумел, наказывал, поощрял, но по истечении каждого дубля он подходил к девушке, стоявшей чуть в стороне. На ней было недлинное демисезонное пальтишко и платочек, который моя баба Оля называла «хусточкой». Склонив лобастую голову набок, Саша подолгу слушал, что говорила ему девушка в «хусточке». Этой девушкой и была Кира Муратова.

Потом наши с Кирой судьбы разошлись: она, подобно Пушкину, уехала в ссылку в Одессу, где и закрепилась. Советская кинематографическая номенклатура изгалялась над ней с какой-то поразительной садистской настойчивостью, пытаясь отбить охоту заниматься фильмами. А эта нежная, хрупкая женщина с удивительно милым лицом и печально-веселыми глазами не покорялась. Они никак не могли «достать» Киру. Талант тут же восстанавливал ее душевные силы, и она снова шла на битву с теми, кто безуспешно хотел перемолоть ее.

Наступила перестройка, и только что желавшие уничтожить Киру торопливо попытались воздать ей должное. Но я-то думаю, что должное ей воздадут потом, когда выстроится ряд ее удивительных, нежных работ, где она всегда рассказывает о том, что ей интересно, последовательно пробираясь в глубь человека.

Когда Кира позвонила мне с предложением сыграть в ее картине «Три истории», я несколько растерялся, потому что предложенным мне персонажем была старуха. Ее должна была укокошить доведенная до отчаяния девочка четырех лет, в схватке за свою свободу не остановившаяся перед крысиной отравой, которую она и преподнесла старушке. Я стал объяснять Кире, что в кино играть старушек я не возьмусь и что в сценарии написано нечто имеющее безусловное отношение к женской психологии. На что Кира ответила: «Не обращай внимания, Олег, я все перепишу». И действительно, как говорил Никита Сергеевич, «в сжатые сроки и без потерь» она переделала роль на мужскую, добавив замечательный монолог, поразительно созвучный мыслям моего дяди Толи Пионтковского, которые я недавно прочел у него в дневниках, — о старости, о ненужности, об обременительности для окружающих, и особенно для близких.

Закрутилась работа. Работа такого объема — две части, да еще с партнером-ребенком, могла быть отснята минимум за десять дней. У меня такого времени не было, и мы сняли нашу историю за три с половиной дня. Человек очень мало знает о своих возможностях, но когда занимаешься чем-то

последовательно и серьезно, то многое может получиться. Просто я сконцентрировался на том, чтобы сделать все для того, чтобы четырехлетняя девочка сказала полагающиеся ей слова. Когда ты действительно заинтересован в этом, то забываешь о себе, о своих штампах, о наработках, и все выходит наилучшим образом.

Пожалуй, на сегодня роль в «Трех историях» Киры Муратовой, несмотря на свой небольшой объем, одна из самых дорогих мне в кинематографе.

Являясь членом бесчисленного количества комиссий, комитетов и жюри, я не слишком серьезно и внимательно отношусь к наградам применительно к себе. Но именно на заседании одной из этих комиссий я особенно ясно и четко увидел неспособность моих коллег оценить эту работу Муратовой. Просто потому, что ни уха ни рыла они в ней не поняли, да простят мне коллеги такое суждение. У них масса разных достоинств — они бывают добры, снисходительны, заботливы, устремлены в разрешение проблем соцбыта или той же справедливости распределения наград… Но как же можно не увидеть определенного уровня умения, присутствующего в работе Киры Муратовой, которым на сегодняшний день владеет совсем мало людей? Я не говорю, что это всегда бывает так, но когда это происходит, как-то скукоживаешься и думаешь: да, не скоро мы с вами встретимся, мои дорогие коллеги. Во всяком случае, в моих мечтах об актерском искусстве нам с вами не по пути.

Мое суждение вовсе не есть истина в последней инстанции, но ничего с собой поделать не могу, ибо вижу неспособность представителей нашего цеха (да и не только актерского, это многих касается) всерьез оценить владение профессией их коллегами.

На самом деле всерьез оценивается то, что такому-то человеку «давно не давали», а такой-то человек «довольно молод и ему нужно дать», а у третьего «уже много есть, и он только вчера получал» и т. д., и т. п. Я пишу об этом довольно шутейно и без особой обиды — скорее, мои коллеги должны на меня обижаться за наличие подобных суждений. Точно такие же чувства вызывала во мне неспособность коллег оценить работу Никиты Михалкова в «Неоконченной пьесе для механического пианино». И опять с печальным сожалением я констатирую: да, не по пути мне с вами, мои дорогие собратья. Ну, ничего. Мне иногда бывает весело, когда я смотрю «Ширли-мырли», или до слез грустно, когда я смотрю «Три истории» Киры Муратовой, режиссера, умеющего так выпукло выражать время.

Шагреневая кожа человеческой жизни чаще всего

истрачивается нами на пустяки, на случайных людей, на все то, что необязательно и, в общем, скучно, как всякий суррогат. Однажды из окна машины я увидел старуху, волокущую по снегу тяжелую корзину. И слезы закипели у меня на глазах. Старики с юности вызывали у меня неадекватные чувства. Пожалуй, я никогда не мог сформулировать, в чем тут дело. Возможно, я думал вдруг о себе и плакал оттого, что жалел *себя* в их возрасте. А может быть, во мне говорило сострадание. Вообще, сострадание — довольно неудобное свойство человеческой души. Оно настигает тебя неожиданно, в неурочное время, абсолютно непрограммируемо. Но это очень важное свойство для человека, занимающегося *человекововедением.* Это есть подтверждение, что ты еще жив и еще можешь надеяться, что ты еще что-то откроешь в себе и других…

Спектакль «Комната смеха» возник неожиданно. К тому времени я уже несколько лет состоял в жюри конкурса «Анти-Букер», неформально проводимого «Независимой газетой» и ее главным редактором В. Т. Третьяковым. Попросту говоря, «Анти-Букер» извлекает на свет божий самоцветы российских талантов.

Олег Богаев, в недавнем прошлом актер, прислал на конкурс «Анти-Букер» свою «неполнометражную» пьесу «Русская народная почта». Прочитав, я понял, что должен ее сыграть. Не только по той причине, что количество людей возле мусорных бачков год от года не уменьшается, а еще и потому, что это — трагедия поколения моего отца. Генерации, оказавшейся выброшенной из жизни, и никому, кроме своих детей, не нужной. Общество отмахнулось от стариков, как от надоедливых мух, в то время как они, эти старики, отдали обществу все. Сама по себе это уже трагическая коллизия, и, как всякая подобная коллизия, она неразрешима. Средство решения конфликта — только смерть. И нет никакой альтернативы.

Вот почему я так цепко схватился за эту пьесу.

«Комната смеха» — о нашей непреднамеренной, вынужденной жестокости, которая не перестает от этого быть жестокостью.

Мне долго казалось, что эта история — только для нашего, «внутригосударственного пользования». Но в конце ноября 99-го мне пришлось дважды играть «Комнату смеха» в Хельсинки.

На первом спектакле было почти абсолютное большинство русских, пришедших на пьесу под названием «Комната смеха», да еще с участием О. Табакова, в надежде повеселиться. В течение спектакля они переменили свои намерения. Но дело не в этом, а в том, что на втором спектакле среди зрителей уже было процентов шестьдесят, а то и семьдесят финнов, которые реагировали

значительно больше и острее, чем русские. Обсуждая спектакль в Финляндии, я понял, что проблематика пьесы не так локальна, как мне казалось. Интерес, проявленный к «Комнате смеха» Боннским театральным фестивалем новой европейской драматургии, также подтверждает эту мысль.

Во время лучших прогонов «Комнаты смеха» смех переходит во всхлипы. Очень интересно реагируют молодые. Один мой друг, ученый, наутро после спектакля позвонил мне и сказал: «Олег, я послал сегодня деньги отцу…» Может быть, это детская реакция, но очевидно, что горькая пилюля, которую представляет собой этот спектакль, вовремя выброшена нами на «фармакологический прилавок».

Я очень благодарен судьбе за то, что в этой работе она свела меня с Камой Гинкасом. Мы были знакомы и раньше — я видел его отличные работы в Хельсинки. Так же как и его жена, Генриетта Яновская, Кама Гинкас является учеником Георгия Александровича Товстоногова, почему-то предпочитавшего самых талантливых своих учеников не оставлять при себе…

Нелегко заканчивать эту книгу.

Как писал Пушкин в уже однажды упомянутом мною письме к Вяземскому: *«…Писать свои Memoires заманчиво и приятно. Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый. Но трудно. Не лгать — можно; быть искренним — невозможность физическая. Перо иногда останавливается, как с разбега перед пропастью — на том, что посторонний прочел бы равнодушно. Презирать… суд людей не трудно; презирать суд собственный невозможно…»*

Надеюсь, что мне удалось не лгать.

Жизнь моя не закончена. Сейчас, когда пишутся последние строки, я каждый день репетирую — на выпуске спектакль «На дне». Трепет, именно трепет я испытываю перед предстоящей премьерой…

Не подводя никаких итогов, скажу лишь несколько вещей, которые кажутся мне существенными.

В годы раннего «Современника» было в моде некое гражданское отношение и понимание действительности. Рассуждали примерно так: «Миром правит говно». Это произносилось убежденно, отчаянно и даже категорически. По молодости лет мне эта безнадежность нравилась, и я повторял сакраментальную мысль вслед за старшими товарищами. Но вскоре мне стало скучно. По причине, если хотите, моего корневого жизненного устройства. Довольно быстро я сообразил, что лучше всех поют эту песню люди убогие, или, я бы сказал,

сильно подпорченные природой и обществом. А вот которые посамостоятельнее, поавтономнее — те поют совсем по-другому, пытаются что-то сделать для жизни. Они и жизнь-то ощущают как подарок, какой бы трудной она ни была.

Когда-то повесть «Один день Ивана Денисовича» разделила мою жизнь на две половины, перевернув душу и заставив переосмыслить все происходящее со мною.

И вот, спустя десятилетия, я записываю «Ивана Денисовича» на радио в другой стране, в Москве 2000 года… И вдруг испытываю странное ощущение и от смысла написанного Александром Исаевичем, и от опыта собственной души. А потом понимаю, какая мысль не дает мне покоя — *все было не зря.* За тридцать семь минувших лет душа не умерла: то, что я любил, я по-прежнему люблю, то, что ненавидел, — по-прежнему ненавижу. И плачу от того же, и смеюсь потому же. Хотя… с годами смеюсь чаще. Слава Богу, который дал мне способность хоть иногда видеть себя со стороны. В зеркале ванной комнаты, например.

Вечер моего 60-летия во МХАТе. После «Двадцати минут с ангелом», где принимала участие сборная команда — Галя Волчек, Марина Неелова, Костя Райкин, Володя Машков, Женя Миронов, — люди, с которыми я вместе работал в разные моменты жизни, сделали мне подарок. На сцену вышел мой внук Никита, сын Антона, и забрался на меня. Судя по выражению лиц, оба счастливы.

Или с трудом завязывающего шнурки ботинок, потому что мешает собственное брюхо, навевающее мысли о бренности

существования и о собственном несовершенстве. Но не стоит творить философию отчаяния только потому, что выросло брюхо. Есть в жизни мгновения, которые придают ей огромный смысл. Вот когда сын Павел говорит мне: «Подыми меня вверх», — и добавляет: «Неожиданно», — я задыхаюсь в эту секунду от полноты чувства жизни. Или когда прихожу к своей внучке Полине в школу, на большую перемену, и мы прижимаемся с ней друг к другу. Или от того, с каким самозабвением требовал Никита, сын моего Антона, чтобы я обязательно взял его на руки, когда надо было идти по дорожке звезд на фестивале «Кинотавр». Все это снимали, и я увидел потом меру счастья в глазах этого существа. Или беспредельность щек у годовалой внучки Ани, которую произвел на свет тот же Антон вместе с Настей Чухрай. Вглядываюсь и с восторгом констатирую, что Анькины щеки — это *мои* щеки…

…Все это странным образом протекло через меня во время записи повести о советском заключенном Иване Денисовиче Шухове.

Была и еще одна радость — когда Александр Исаевич объяснял мне, где надо ставить ударения при чтении повести. Он был так же подробен и пунктуален, стремителен и бодр, как и тридцать пять лет назад, когда, глядя на наши слезы во время чтения «Олень и Шалашовка», с удивлением говорил: «Вот, как странно. А товарищам нашим читаю — они смеются…»

Жизнь несовершенна, но миром правит отнюдь *не то самое вещество*. Им управляет вера, твое собственное желание сотворить что-то и не уйти бесследно. Надеюсь, именно этим питалась моя настоящая жизнь.

За помощь в сборе материалов и решении организационных вопросов автор благодарит:

Верника Эмиля Григорьевича
Высторобца Анатолия Ивановича
Зудину Марину Вячеславовну
Котову Елизавету Исааковну
Крюкову Светлану
Лебедеву Надежду Витальевну
Симачеву Татьяну Анатольевну
Смелянского Анатолия Мироновича
Смирнова Бориса Павловича
Стрижкову Людмилу Павловну
Стульнева Александра Сергеевича
Хомякова Михаила Михайловича
Церазову Ларису Сергеевну
Череватенко Романа Николаевича
Шестерневу Ольгу Алексеевну
Шполянскую Аллу Юрьевну

notes

Примечания

1

Акимов Николай Павлович — режиссер и художник, народный артист СССР, в 40–60-х годах — главный режиссер Ленинградского театра комедии. Ныне Санкт-Петербургский театр комедии носит его имя *(Прим. ред.)*.

2

Персонажи кукольного комического чешского театра.

3

Возвратившись на родину, выдающийся актер театра и кино Хьюм Кронин, отвечая на вопрос корреспондента «Голоса Америки», что из увиденного в советских театрах его поразило больше всего, сказал, что самое мощное впечатление па него произвел спектакль «Прощай, Маугли!». Кронин попытался помочь студии — послал деньги, которые до адресата так и не дошли — Табакову просто запретили принимать помощь из-за «железного занавеса». Но Кронин не сдался и прислал в подарок три коробки радиоаппаратуры для театра.

4

Признание — обсуждение коллективом творчества и личного вклада в дело студии каждого в отдельности. Вердикт — «студиец» или «не студиец».